BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 10-11 OTTOBRE - NOVEMBRE 1960

Sommario

SAGGI E ARTICOLI

NOTE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 10-11

ottobre-novembre 1960

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

Alberto Caldana

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

Lettere

Rio de Janeiro, 11 nov. 1960

Caro Direttore,

Abbiamo il grande piacere di parteciparle la conclusione del nostro Festival « Storia del Cinema Italiano », avvenuta il 29 ottobre colla prima presentazione in Brasile di La dolce vita. *La presentazione di questo film ha coronato la mostra, immediatamente precedente, di dieci film inediti nel nostro Paese, che hanno rappresentato la produzione italiana del momento presente ed ai quali sono assegnati i premi previsti dal regolamento del Festival.*

Desideriamo, in quest'occasione, congratularci colla Cineteca Nazionale per la sua partecipazione nel successo avuto dalla nostra Mostra d'Arte Cinematografica. La nostra Cineteca aveva avuto di già l'anteriore esperienza di due riusciti festival (« Storia del cinema americano » e « Storia del cinema francese ») e ad essa ora s'aggiunge quella del Festival Italiano, il quale, nell'insieme, è stato, dei tre, quello di maggiore successo, trasformandosi in un argomento ampiamente citato dalla nostra stampa e debitamente commentato fra i soci dei cineclub e gli studiosi del cinema. Difficilmente, pensiamo, si sarebbe potuto fare una retrospettiva della cinematografia italiana che riuscisse tanto rappresentativa quanto quella che abbiamo potuto presentare al pubblico brasiliano. E ciò, senza alcun dubbio, non si sarebbe potuto raggiungere senza la preziosa collaborazione di codesta Cineteca, le cui pellicole rappresentano momenti importantissimi della produzione cinematografica

I partecipanti al secondo Convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia durante la visita al C.S.C. Sull'importante Convegno pubblichiamo in questo numero una nota di Leonardo Fioravanti.

italiana. I nostri più vivi ringraziamenti e rallegramenti per la scelta di un programma così saldamente organizzato. Una speciale menzione alle antologie, le quali sono state apprezzatissime ed applaudite dal nostro pubblico, la cui frequenza quotidiana andava oltre le mille persone.

Siamo certi, egregio signor Fioravanti, che il Festival del cinema italiano ha rivelato alla nostra platea di studiosi una cinematografia il cui passato è indubbiamente molto più importante di quanto vogliono dare ad intendere certe storie specializzate del cinema. Non abbiamo nessun dubbio, inoltre, di avere effettivamente collaborato onde si formasse fra noi una mentalità più spregiudicata e illuminata circa il fenomeno cinematografico che si svolge in Italia, le sue origini e le sue determinanti etiche e tematiche. Vogliamo credere, anche, col massimo impegno, che questo festival sia stato l'inizio d'una collaborazione più stretta e costante fra le nostre filmoteche.

Voglia gradire i nostri migliori saluti.

ANTONIO MONIZ VIANNA
Direttore della Cinemateca
del Museo d'arte moderna
di Rio de Janeiro

Gli esami al C. S. C.

Si sono svolti nel mese di ottobre gli esami di concorso per l'ammissione dei nuovi allievi ai vari corsi del Centro Sperimentale per il biennio 1960-62. Erano stati messi a concorso sei posti per la sezione di regìa, venti per quella di recitazione, quattro rispettivamente per la ripresa cinematografica e la direzione della produzione, tre per la registrazione del suono, più un congruo numero di posti per uditori stranieri. Non era previsto, per quest'anno, il concorso per le sezioni di scenografia e di costume, nelle quali esso viene consuetamente bandito ad anni alterni.

Considerevole, come ogni anno, il numero delle domande pervenute, soprattutto per la sezione di recitazione, che da sola ha visto circa 200 aspiranti. Dopo una prima selezione, intesa a determinare quali fra i candidati fossero in possesso, oltre che dei requisiti amministrativi fissati dal bando di concorso, delle attitudini e delle qualità specifiche per ciascun settore, sono stati ammessi agli esami 18 candidati italiani per la sezione di regìa, 73 per la recitazione, 2 per la direzione di produzione, 11 per la ripresa cinematografica, 3 per la registrazione del suono.

Le commissioni di esame, presiedute dal Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti, erano composte dagli insegnanti Giulio Cesare Castello, Angelo D'Alessandro, Fausto Montesanti, Antonio Petrucci, Giorgio Prosperi per la regìa; Andrea Camilleri, Guido Cincotti, Elena Da Venezia, Raja Garosci, Renato Magini, Antonio Petrucci, Brunello Rondi, Decio Scuri per la recitazione; Valentino Brosio, Guido Cincotti, Antonio Giurgola per la direzione di produzione; Antonio Appierto, Libero Innamorati, Romano Mergé, Carlo Nebiolo, Lamberto Prioreschi, Gaetano Ventimiglia per la ripresa e la registrazione.

Dopo l'espletamento degli esami — consistiti in ampi e approfonditi colloqui su argomenti di cultura generale e cinematografica, e in serie di prove pratiche (saggi di sceneggiatura e di critica per i candidati alla sezione di regìa, saggi di recitazione e provini cinematografici per i candidati alla sezione di recitazione, eccetera) sono state redatte le graduatorie di merito e proclamati vincitori del concorso i seguenti candidati italiani:

Regia: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Vincenzo Dell'Aquila, Sergio Tau.

Recitazione: Adriana Ambesi, Anna Bonfiglioli, Giulio Conte, Gian Luigi Crescenzi, Salvatore Dattilo, Settimia Ercolino, Valentino Macchi, Alberto Maravalle, Amelia Oelker, Graziella Polesinanti, Flores Satta, Paolo Todisco, Maria Pia Vaccarezza.

Ripresa cinematografica: Ettore De Tomasi, Giuseppe Gatti, Alberto Marrama, Luciano Mondani.

Registrazione del suono: Vittorio De Sisti.

Direzione di produzione: Adriana Belluccio, Ascenzo Giuglioli.

A prove analoghe sono stati sottoposti i candidati stranieri, dei quali sono stati ammessi a frequentare i corsi, in qualità di allievi uditori, i seguenti:

Regìa: Gustavo Dahl (Brasile), Humberto Enrique Delgado (Cuba), Glauco Mirko Laurelli (Brasile), Geraldo Lopes De Magalhaes (Brasile), Giorgio Pressburger (Ungheria), Tuong Hung Nguyen (Vietnam), Paulo Cesar Sara-

clakis (Grecia), Andor B. ceni (Brasile), Panajotis Vuju-Weisz (Olanda), Alice Astrid Weymann (Canadà).

Recitazione: Gianna Covolo (Stati Uniti,) Vida Khosrovani (Iran), Samuel Verenzuela Roldan (Venezuela), Cristina Stypulkowska (Polonia), Christa Windish-Gratz (Germania), Mary Cruz Val Rodriguez (Argentina).

Ripresa cinematografica: Resa Mulasade (Iran), Vessal Kavaus (Iran), Annuar Khorsheed (R.A.U.).

Il livello medio di preparazione dei candidati, sia italiani che stranieri, è apparso buono, e in alcuni casi eccellente. Tuttavia le commissioni di esame, preoccupate di assicurare la massima possibile omogeneità ai corsi, e al tempo stesso di non alimentare illusioni eccessive in elementi che, pur non apparendo sprovvisti di qualità, non davano però garanzia sufficiente di adattamento alle specifiche esigenze del lavoro cinematografico, hanno ritenuto di adottare un criterio di rigoroso esame attitudinale e di severa selezione, rinunziando in alcuni casi a coprire interamente il numero dei posti messi a concorso.

Un fatto meritevole di segnalazione è il sempre crescente numero di cittadini stranieri che presentano domanda di ammissione al Centro. Il fenomeno va di anno in anno ampliando le sue proporzioni: ma è soprattutto importante il fatto che, mentre un tempo erano in prevalenza elementi isolati che chiedevano di frequentare i corsi del Centro, oggi la maggior parte dei candidati sono in precedenza selezionati dai governi o da organismi culturali dei rispettivi paesi, e beneficiano di borse di studio loro concesse allo scopo specifico di acquistare presso il nostro Istituto una ambita qualificazione professionale. Quest'anno le domande dei candidati stranieri sono state circa trenta; i venti candidati che hanno superato le prove rappresentano 14 paesi.

Sempre nel mese di ottobre ha avuto luogo anche una sessione di esami di diploma per alcuni allievi, i cui saggi finali non erano stati completati in tempo per la sessione estiva. Hanno quindi conseguito il diploma Giancarlo Romitelli (regìa), Maria Virginia Onorato (recitazione), Giulio Spadini (ripresa cinematografica). Alcuni allievi stranieri della sezione di regia sono stati ammessi alla frequenza del secondo anno, dopo aver sostenuto gli esami di riparazione in alcune materie. Sono: Paul Wilhelm Hubert (Germania), Richard Brian Jones (Inghilterra), José Martinez (Stati Uniti), Marcello Norelli (Stati Uniti), Abul Shamsuddin Kalam (Pakistan), Nili Arutay (Danimarca). Lo allievo Moayed Daoud Wahbi (Iran) è stato riammesso alla frequenza del primo anno di regìa.

L'inizio delle lezioni per l'Anno accademico 1960-61 è stato fissato per il 9 novembre. Ad essi partecipano — divisi nei due anni di corso e nelle sette sezioni di insegnamento — 54 allievi italiani e 37 stranieri (rappresentanti 23 paesi).

Sette film ungheresi donati al Centro

Il signor Istvan Kondor, vice direttore generale della cinematografia ungherese presso il Ministero della Pubblica Istruzione, il regista Janos Hersko, la operatrice Anna Hersko e la dottoressa Eva Palocz, capo sezione della impresa cinematografica « Hungaro Film », hanno compiuto una visita al Centro Sperimentale di cinematografia, in occasione della loro permanenza a Roma, ricevuti dal Direttore del C.S.C. dott. Leonardo Fioravanti.

I visitatori ungheresi si sono vivamente compiaciuti della organizzazione dell'Istituto ed hanno anche apprezzato i nuovi impianti televisivi di imminente inaugurazione. Hanno constatato il funzionamento della scuola, alla quale si perfezionano anche i giovani cineasti ungheresi.

A nome del Direttore Generale della cinematografia magiara signor Miklos Revesz, il vice direttore generale Kondor ha tenuto a sottolineare i legami di amicizia esistenti tra le due cinematografie ed ha altresì notificato il prossimo arrivo di un gruppo di film che la cinematografia ungherese offre in dono alla Cineteca Nazionale. Si tratta di alcune delle migliori opere realizzate dai cineasti ungheresi in questi ultimi anni: *Un palmo di terra, Un bicchiere di birra, Carosello, Il professore Annibale, Libera uscita, La casa*

sotto le rocce, Per chi cantano le allodole.

Il dott. Fioravanti ha espresso ai cineasti ungheresi la più viva gratitudine del Centro per il prezioso dono, che viene ad arricchire la Cineteca e che permette di illustrare con opere significative l'attività del cinema magiaro più recente.

Il professor Annibale di Zoltan Fabri è un film in Italia ancora inedito. *Un palmo di terra* è uno dei primi film girati in Ungheria, e con grande successo internazionale, dopo la seconda guerra mondiale. Lo realizzò nel 1948 Frigyes Ban. *Un bicchiere di birra* è firmato da Felix Mariassy, il regista di *Una storia di periferia* e di *Anni insonni. Carosello* fu la grande rivelazione di Zoltan Fabri al festival di Cannes 1956. *Libera uscita, La casa sotto le rocce* e *Per chi cantano le allodole,* rispettivamente di Imre Feher, Karoly Makk e Laszlo Ranody, furono presentati nel corso delle Mostre veneziane recenti, in Sezione Informativa.

(m. v.)

A lato: *due fotogrammi rispettivamente da* Per chi cantano le allodole *di Laszlo Ranody e* (in basso) *da* La casa sotto le rocce *di K. Macc.*

La V Rassegna del film scientifico

Con un bilancio nettamente attivo si è conclusa anche quest'anno a Padova la Rassegna del film scientifico-didattico. Questa manifestazione, sorta nel 1950 come sezione della Mostra del documentario di Venezia, trasferita a Padova con una precisa finalità strumentale, si è sviluppata sotto gli auspici della Mostra stessa e dell'Università locale assumendo una fisionomia sempre più autonoma rispetto ad analoghe iniziative.

Nelle successive edizioni che hanno portato in pochi anni la Rassegna di Padova a migliorare metodi ed esperienze, si è anche definitivamente chiarito l'equivoco degli stessi film premiati sia a Padova che a Venezia cioè in sedi diverse e con diverse giurie, impegnate l'una a mettere in rilievo determinati aspetti scientifici e didattici, l'altra a sottolineare qualità tipicamente cinematografiche. Nel Convegno interuniversitario infatti, svoltosi durante la Rassegna nelle sale accademiche dell'Ateneo ed al quale hanno partecipato docenti, studiosi e critici italiani e stranieri, alcuni si sono chiesti come, nel caso della

Mostra veneziana, un critico cinematografico possa dare un giudizio completo e preciso su un film ad esempio di chirurgia se non ha a fianco un esperto che gli convalidi la correttezza scientifica, il rigore metodologico dell'intervento illustrato. Il discorso inverso vale naturalmente anche per i docenti universitari chiamati, nel caso della Rassegna padovana, a giudicare delle qualità « cinematografiche » di un documentario scientifico; e poiché è piuttosto rara, almeno in Italia, la figura del docente versato in materia cinematografica, dai vari interventi è stata messa in evidenza la necessità di entrambi i casi di una giuria mista composta di critici e di esperti nelle discipline trattate dai documentari in questione.

La chiarificazione è venuta naturalmente dagli stessi organizzatori della Rassegna i quali hanno inteso sottolineare la strumentalità della manifestazione volta a testimoniare soprattutto il processo della cinematografia come « mezzo di indagine scientifica », favorire la diffusione del film come sussidio al libro e quindi all'insegnamento e che in altri termini, giustificherebbe l'ammissione in concorso anche di semplici « spezzoni » qualora l'impiego dei mezzi tecnici-cinematografici (ripresa accelerata con alternanza di fase, micro e macro cinematografia) sia tale da presentare in modo nuovo, chiaro ed esplicito alcuni fenomeni invisibili alla normale esperienza conferendo al cine-documento un valore didattico che, pur nella incompletezza, può dirsi di eccezione. A noi rimane da osservare tuttavia come, in questa prospettiva di specializzazione e di rigore scientifico nella quale vuole sempre più inserirsi la manifestazione padovana e che rappresenta un ambito privo di concorrenza o comunque impossibile da attuare al di fuori dell'ambiente universitario, si giustifichi la presenza di film superficiali e scientificamente inutili, ma pregevoli da un punto di vista cinematografico, come inversamente appaia superfluo presentare i cosiddetti « scientifici » a Venezia. Per quanto riguarda poi più strettamente il lavoro della giuria di Padova, dato il disinteresse della stessa per gli aspetti appunto « cinematografici », esso appare del tutto superfluo in quanto già in sede di selezione le commissioni, composte di docenti universitari esperti nelle singole materie, hanno dato un giudizio preciso ed inappellabile sulla correttezza scientifica dei film presentati escludendo preventivamente quelli che non siano adatti all'insegnamento di livello universitario. Quindi alla giuria rimarrebbe il compito di prendere in esame l'aspetto didattico, operazione questa quasi impossibile se si pensa che tutti i film (anche gli spezzoni di cui abbiamo parlato) insegnano qualcosa, sono cioè didattici.

Equivoci e concessioni a parte, la produzione mondiale del film scientifico, quasi interamente rappresentata a Padova, ha offerto opere di livello assai soddisfacente. Dei 150 film che sono stati esaminati dalle commissioni di selezione solo 77 sono stati ammessi in concorso e suddivisi in cinque diverse sezioni: medicina e chirurgia; scienze naturali, biologiche ed agrarie; fisica, chimica e tecnica; arte e pedagogia; didattico informativi e di divulgazione scientifica. Ogni sezione poi comprendeva tre distinte categorie: film di ricerca, di documentazione scientifica, didattici per l'insegnamento. Tutte queste distinzioni e sottodistinzioni giustificano, ma solo in parte, la ormai consueta generosità della giuria che ha premiato quest'anno complessivamente 23 film menzionandone altri sei. Se si aggiunge poi che i critici hanno premiato con il regista René Jodoin altre due opere, si arriva a 25 film premiati su 77 in concorso: una autentica messe di premi! Data l'impossibilità di parlare di tutti, prenderemo in esame solo quelli premiati il cui numero è sufficiente a fornire un panorama rappresentativo della manifestazione.

Il massimo premio (il « Bucranio d'oro », emblema dell'Ateneo patavino) è stato assegnato a *Volo ad alta velocità,* parte terza *Oltre la velocità del suono* presentato dalla Gran Bretagna e con il quale il regista D. Segaller ci ha introdotti, con ricchezza di valori formali ed inattesa ed insperabile intelligibilità, nei problemi alquanto ardui del flusso di aria nel volo supersonico e subsonico. A parte l'indubbio valore del film sul piano scientifico e didattico, appare assai discutibile l'assegnazione del massimo premio a una parte di un'opera più vasta realizzata dallo stesso regista. Nessuna riserva invece sul « Bucranio d'argento » assegnato, nella sezione di medicina e chirurgia, al polacco *Sorgenti di energia nel sistema circolatorio del sangue* di J. Arkusz e J. Popiel Popiolek realizzato con una tecnica microcinematografica perfetta e di grande attualità per la ricer-

ca dei motivi che inducono a ritenere che la circolazione sanguigna trovi la forza di propulsione anche al di fuori della dinamica del cuore. Nella stessa sezione, un altro « Bucranio d'argento » ha premiato ex-aequo *Fusiform Aneurysm of Aortic Arch. Resection and with Dacron Graft* di M. E. de Bakey (U.S.A.) e *Sostituzione sintetica della biforcazione della aorta* di G. Munk (Germania Occ.) film di analogo contenuto e di grande importanza nel settore delle ricerche per la sostituzione di alcune parti dell'organismo con altre di materia sintetica. Un « Bucranio d'argento » ha avuto anche l'India che con *Innesto tendineo libero in un caso di paralisi intrinseca causata da lebbra* di P. W. Brand con molta chiarezza e diligenza illustra un'operazione apparentemente semplice servendosi di un'ottima ripresa cinematografica. Molto opportuna infine la menzione a *Prostato vesciculectomia allargata e cistectomia per cancro alla prostata* di U. Bracci, semplice nella struttura e chiaro nella esposizione anche se un po' accidentato nel sonoro realizzato con pista magnetica.

Nella sezione di film di scienze naturali, biologiche ed agrarie, ci è parso molto interessante *I movimenti autonomi delle piante* di J. Calabek che si è meritato un « Bucranio d'argento » mostrando ancora una volta il grado di sviluppo e di perfezionamento cui è giunta la cinematografia scientifica in Cecoslovacchia. Preciso e rigoroso nella parte scientifica, il documentario è dotato di una forza espressiva che rende interamente godibile — anche se la materia non è nuova — il quarto d'ora di proiezione. Ancillotto e Armati, due veterani ormai e collezionisti di premi della Rassegna, hanno diviso l'altro « Bucranio d'argento » ex-aequo con K. Marczak. Il regista polacco che con *La mantide religiosa* ci ha presentato una analisi degli aspetti biologici di questo animale, ci è parso più diligente e preciso dei due italiani che con *I sauri* ci hanno offerto un'opera corretta e ben fotografata ma nel complesso frettolosa ed elementare. Del resto si può dire che tutta la produzione di Ancillotto è più adatta alla scuola media come anche il film *Vita minima* di A. Stefanelli che con buon linguaggio cinematografico e buona musica ci ha svelato i misteri delle ricerche sulla ibernazione artificiale. A questo film italiano e all'australiano *The Biological Control of Insects* di S. T. Evans che con vivacità e musica d'atmosfera illustra le varie possibilità della lotta contro gli insetti, sono toccati i « Bucrani di bronzo » della sezione.

Opere di eccellente livello ci ha offerto la sezione film di chimica, fisica e tecnica nella quale la giuria ha inspiegabilmente ignorato il canadese *Antenna Fundamentals,* un'opera nel suo genere d'eccezione (lo ha ravvisato la giuria dei critici), assegnando invece il « Bucranio d'argento » a *Schlieren* della Gran Bretagna e a *I micrometodi preparativi adoperati nella chimica organica* della Cecoslovacchia. Il primo, del regista P. de Normanville, ed il secondo, di V. Silhan, trattano particolari problemi tecnici con un impiego del cinema come elemento integrante e determinante agli effetti dell'esperimento. Lo studio degli oggetti isotropi, efficacemente illustrato dal francese J. P. Girard, ha procurato infine una menzione a *La lumière polarisée appliquée aux abjects isotropes.*

Tra i film sull'arte e di pedagogia, abbastanza scarsi, noi avremmo assegnato volentieri un premio a *Ephesos - La Metropoli dell'Asia* di Alfred Benesch. Con diligenza e gusto il regista presenta in buona forma cinematografica la struttura urbanistica ed architettonica della antica città orientale; nuoce al film una eccessiva ricchezza di argomenti e qualche lungaggine, ma nel complesso esso rappresenta un tentativo onesto di proporre una nuova formula per il film di architettura. Miglior sorte ha avuto invece *Dimension* di A. L. Persano che con il pedagogico *I Want To Go To School* di J. Krish, presentati rispettivamente dall'Argentina e dalla Gran Bretagna, si sono divisi ex-aequo il « Bucranio di bronzo » in palio. Mentre accettiamo la premiazione del primo, ingenuo tentativo di realizzare cinematograficamente forme e sculture spaziali in movimento, riteniamo ingiusta la premiazione del secondo che già nel titolo è un programma di iprocrisia collettiva da parte di maestri e scolari e che su questo piano procede dalla prima all'ultima immagine. Troppa benevolenza infine ha indotto ad assegnare il « Bucranio d'argento » a *Vita attiva* dell'ungherese T. Preda, ben impostato e chiaro, ma zeppo di luoghi comuni e di cose risapute nel campo pedagogico.

Per finire, diremo che la sezione di film didattico-informativi e di divulgazione scientifica ha riservato le pagine

migliori per gli appassionati di autentico cinema. Qui il « Bucranio d'argento » l'hanno avuto i giapponesi S. Noda e T. Kasuga per *Marine Snow*. Il documentario presenta una originale ipotesi sulla nascita del petrolio dalla decomposizione organica delle cellule animali e vegetali, indulgendo spesso alla spettacolarità in virtù di una fotografia a colori di rara bellezza e di un commento musicale tipicamente d'atmosfera. Una coppa si è meritato anche *La naissance du plutonium* del francese S. Hulin, già premiato a Venezia, unitario per stile ed ispirazione e considerato il documentario più « cinematografico » fra quanti apparsi sullo schermo della Rassegna. La giuria dei critici, che doveva tener conto del linguaggio cinematografico come strumento per il preciso sviluppo di un tema scientifico, ha premiato infine con il « Nettuno » il regista canadese René Jodoin che con misura, sensibilità e gusto ha saputo servirsi del cinema di animazione presentando in forma didatticamente assai pregevole il principio del motore a reazione in *An Introduction To Jet Engines* e gli elementi base per l'irradiazione per mezzo di antenne nel già citato *Antenna Fundamentalis*.

Per concludere e per riassumere anche i risultati del Convegno interuniversitario, ci è sembrato che la Rassegna padovana, malgrado alcuni equivoci e concessioni, sia rimasta fedele ai suoi fondamentali assunti cercando, in cinque anni di lavoro in un settore piuttosto ingrato, di imporsi all'attenzione del pubblico e della stampa operando, in modo esemplare e senz'altro unico in Italia, un effettivo inserimento del cinema nell'insegnamento universitario. Rimane pertanto utile il suggerimento venuto dal Convegno di una netta divisione di compiti fra Padova e Venezia, lasciando alla prima la prerogativa di presentare opere assolutamente inedite ma di carattere specificamente « scientifico » nel contenuto e nei mezzi tecnici impiegati, e alla seconda tutti i documentari il cui tema ed i cui aspetti « cinematografici » siano determinanti per un giudizio indirizzato in tal senso. Inoltre, perché alcuni film con caratteristiche scientifiche e didattiche ma a livello non universitario possano essere utilmente presentati a Padova con scopi culturali e divulgativi e nel conforto di un ambiente qualificato, si può opportunamente creare accanto alla sezione « film in concorso », una sezione cosiddetta « divulgativa », nella quale possano essere accolti anche film presentati in altri festival (che per regolamento non sono ammessi) stabilendo dei premi particolari e speciali. Si eviterebbe in questo modo la pedante ed accademica triplice distinzione nell'ambito di ogni sezione e si ridurrebbe considerevolmente il numero dei premi, che, troppo numerosi, finiscono con lo sminuire gli autentici pregi dei film più meritevoli. Per quanto riguarda la giuria, un aumento del numero dei membri ci sembra quanto mai auspicabile, fermo restando il carattere di internazionalità, per avere un esperto per ogni categoria ed un critico cinematografico che possa convalidare l'eventuale valore estetico dell'opera in esame ed il cui apporto sarebbe necessario nella proposta sezione divulgativa. Invero, volendo mantenere l'insegna scientifico-didattica indicativa di film a livello universitario e contemporaneamente accettando anche opere di livello diverso, altra soluzione non ci sembra possibile senza cadere nell'equivoco e perdendo quella autonomia che la Rassegna intende mantenere. Un'altra proposta sarebbe poi di creare una stabile sezione retrospettiva utilissima per far conoscere l'esistenza di opere che, data la quasi inesistenza di una rete di distribuzione tra le Università, finirebbero con l'essere dimenticate per sempre.

Il difficile cammino del cinema didattico in Italia ha comunque ricevuto incoraggiamento ed impulso proprio da Padova dove la creazione di un Centro di cinematografia scientifica in seno all'Università garantisce continuità alla Rassegna e speranza di un potenziamento e miglioramento dei sussidi scientifici e didattici nelle Università italiane.

Enrico Cagnato

La lunga lezione di Mario Gromo

di PIETRO PINTUS

Ho davanti a me il quaderno che gli amici torinesi di « Centrofilm » hanno dedicato a Mario Gromo: il ricordo di lui, docente (la sua ultima lezione di estetica cinematografica, all'Università, tenuta dieci giorni prima di morire), il caro ritratto che ce ne restituisce Pestelli, il saggio attento e scrupoloso di Nedo Ivaldi; e, in appendice, i sette articoli che Gromo scrisse, per « La Stampa », tra il 25 luglio e l'8 settembre del '43 (e che gli valsero una condanna del tribunale fascista). Affettuoso tributo all'amico, allo scrittore e al critico. E qui, a Roma, quando il gruppo di « Bianco e Nero » volle ricordare la sua opera preziosa e il suo lungo insegnamento, pensarono subito a un altro torinese, anche se d'adozione. Ho creduto doveroso fare questa premessa perché il ricordo di Gromo scrittore e critico — nonostante il peso europeo che ha avuto il suo contributo all'affermarsi del cinema come arte, e la sua attività, mai venuta meno, di acuto e fervido giornalista viaggiante (quel suo amore così giovanile per le grandi crociere aeree, attraverso nuove rotte, sugli ultimi modelli della tecnica supersonica) — il suo ricordo, dunque, è strettamente legato all'immagine di Torino.

Ho risfogliato in questi giorni la sua lontana « Guida sentimentale » (1928), pubblicata per i tipi della Casa Ribet, da lui fondata l'anno prima e nella cui collana di scrittori contemporanei erano già apparsi « Il giorno del giudizio » di Angioletti, « Al vento dell'Adriatico » di Comisso, gli « Ossi di seppia » di Montale, « Testa o croce » di Raimondi, « Liquidazione » di Sbarbaro e il saggio sul Foscolo del Fubini. In quelle pagine ingiallite, verso la fine, ho ritrovato una sua pudica, un po' gozzaniana autobiografia che merita di essere riportata quasi per intero. Mario Gromo vi appare già quello che poi sarebbe rimasto nel ricordo di molti di noi che lo conobbero più tardi, nel prestigio della sua maturità: così civile, così

temperato, con quel filo di ironia che irraggiava dal temperamento aristocratico, dal fluire esatto e polìto del suo discorrere, dall'equilibrio dei suoi ragionamenti che volevano essere sempre chiari, estremamente chiari. E la malizia di un fuoco che si sprigionava dallo sguardo tenero e leggermente ammiccante (quella pungente irrequietezza che gli vedevo brillare addosso al termine di un film che lo aveva conquistato e che cercava di non far trapelare, alla fine della proiezione, dandosi una fregatina alle mani, gli zigomi accesi e un mezzo sorriso a fior di labbra).

« *Vecchia Torino un po' provinciale, dopo aver vissuto molti anni tra i tuoi palazzi un po' tetri e sui colli fioriti, quando nella schietta gloria di una pieve o di un sagrato, o tra gli scenari di una città straniera, rivedo tra i tigli e fra i torrioni la dolcezza di un tramonto subalpino, tornano da ogni tua via i miei ricordi e sento che sarai per me la mia prima giovinezza, vissuta soltanto tra i tuoi palazzi un po' tetri e sui colli fioriti. Quando sei apparsa almeno una metropoli agli occhi intenti del bimbo provinciale! Dolce tristezza di bimbo povero, sogni mesti del fanciullo triste, a fianco del pallore della madre nel suo crespo di vedova ancor giovane; dolce tristezza che già vedeva la sua vita come in uno di quegli orari, che avevo in fondo ai miei quaderni, con bianca soltanto l'ultima casella; e ogni domenica s'andava dalla zia, che aveva anch'essa, un po' ridotto, l'armamentario dei poeti un po' crepuscolari: un tappetino ricucito con tanti spicchi di panno rosso e azzurro, incorniciata a una parete " La torre di Londra sul Tamigi ", e, su di un tavolino, l'albo di raso con la fotografia del povero Giulio e della povera Esterina, del povero Giacinto e della buona Carolina.*

« *Dopo aver guardato la Torre di Londra sul Tamigi e quel povero Giulio che aveva in capo un bel tubino, in punta di piedi mi rifugiavo nel balcone, i pugni nelle tasche, un nastro della marinara tra le labbra, la fronte alla ringhiera screpolata. Oltre i prati sperduti tra case troppo nuove, si innalzavano delle ciminiere da capannoni tristi di fuliggine; giungeva qualche fischio lontano di vaporiera, e i tranvai passavano al fondo della via, con nella curva uno stridore di ruota e di rotaia, che ogni volta mi faceva restar senza respiro. Dopo l'infanzia estatica e felice, ricacciata all'indietro dalla morte di mio padre, al sentirmi in quella città, fra quella gente che camminava sempre in fretta, incominciavo a vedere lo sgranarsi*

de' miei giorni come un qualcosa che fosse da me staccato e da me diverso — come quando mi guardavo in uno specchio e a quel fanciullo dicevo: Sono io. Quei troppi giorni che dovevo vivere in una lunga, lunga vicenda di esami da passare e di tasse scolastiche da guadagnare, senza la gioia di un dono o di un sorriso: come quel sole pallido, invernale, che impallidiva a poco a poco, mentre a quella finestra guardavo una donna dalle braccia nude, o, in quel cortile, dei ragazzi che giocavano al pallone (...).

« (...) *Presto il ragazzo apprese a guadagnare. Una lira, un compito d'italiano, due e cinquanta per un tema in classe; cinque se ne potevano pigliare da quel ciccione che giungeva in automobile; e andando a scuola in tranvai e tornandosene a piedi, ogni mese poteva comprarsi un libro nuovo. La gioia la ritrovò soltanto sui diciotto anni, per la tela cerata di un quadernino che sempre gli si sporgeva da una tasca. Quando s'era deciso a portarlo al vecchio amico, e sulla soglia s'era fermato col fiato mozzo per l'ansia di fuggire, e il vecchio, tra i suoi libri, gli occhiali sulla fronte, s'era accinto pacato a misurargli il suo dolce sogno sulla sua povera vita, segnando tratto tratto con l'unghia lungo i margini; per poi starsene a lungo silenzioso, e dirgli quella parola, sommessa e carezzevole: continua.*

« *Ah, tutta l'uggia e tutta la miseria dispersa da quella nuova giovinezza, in quei giorni trascorsi per il gelo cricchiante delle strade, per i parchi fasciati dal nebbione, il volto ardente per la foga e per la brezza! Brevi tramonti invernali, quando si buttava per un viottolo dei colli e, lasciate le ultime ville silenti, giungeva tra gli olmi e le betulle, e il viottolo diveniva sentiero che si perdeva in boschi cedui, e gli stecchi delle robinie volevano trattenere quell'ansia che frusciava col vento fra le stoppie e la ramaglia, perdendosi più in alto e più lontano, verso i monti di fronte che, man mano che saliva, si innalzavano più solenni sulla piana, mentre una prima stella verdina palpitava nel cristallo verdognolo del cielo, e dal fiume, con le prime ombre della sera, si sfioccavano le brume a distendersi lungo i gelsi cilestrini dei canali.*

« *Giovane per la prima volta sui vent'anni se anche doveva intravvedere la sua vera vita come strappata, di giorno in giorno, per poche ore, alla vita di tutti che avrebbero voluto imprigionarlo, pure, quella contesa di ogni giorno, gli appariva come un segno di letizia. La prima alba che lo sorprese a tavolino doveva turbarlo più di quel-*

la in cui s'era visto accanto, per la prima volta, un volto disfatto di languore; e doveva farlo uscire dalla casa addormentata, ed errare in quel trepido tormento, sentendo risuonare, forti e rapidi, i suoi passi sul selciato, a inseguire le voci che gli sussurravano dattorno, tra quel rossigno del rosso delle case, fra quel verdognolo del verde dei giardini.

« *Qualche amica. E da ognuna quella tenera indulgenza per i sogni del bimbo troppo bimbo e per l'ironia del ragazzo troppo vecchio. L'ora concessa all'angolo del viale, il polso carpito al guanto e alla pelliccia, un'ombra dietro una tendina, la penombra di un salotto, ore fasciate di tiepido profumo. Una mano esperta che acconsente su di un gancio complicato, uno sguardo che scruta fra l'onda dei capelli, a scorgere sul suo la prima ombra di stanchezza.*

« *Quando mammà sfoderava il suo broncio se rincasava un po' in ritardo — fra quel rossigno del rosso delle case, fra quel verdognolo del verde dei giardini.*

« *Ora la mamma è vecchia, è tutta fiera quando mi chiamano avvocato, e continua a dedicare il mese di Maria alla sua chiesa e al suo curato. A sentir lei, era molto meglio quando le stavo sempre accanto, e alla domenica si andava dalla zia, quella povera zia tanto avara e tanto buona: " Sorridi, sorridi, perché mai non mi ricordo dove abbia ficcato la mia Filotea. Se mi aiutassi un po' a cercarla, invece di star sempre, a ventisei anni, su quei libri che del bene non ti fanno... ".*

« *Lascio il mio libro, e cerco anch'io il suo libro da messa che poi ritrovo, caro e sdrucito, sotto a un tovagliolo da rammendare* ».

Gromo aveva allora ventisei anni (era nato a Novara il 23 maggio del 1901): aveva partecipato giovanissimo alla guerra mondiale come volontario nel corpo degli alpini (e l'amore per la montagna e una certa dolce burbera durezza dovevano essere due componenti del suo carattere), si era laureato in giurisprudenza ma dopo un breve tirocinio nella pratica forense aveva il sopravvento l'amore per le lettere: nel '22 fonda con Giacomo Debenedetti e Sergio Solmi la rivista « Primo tempo » e dal '25 collabora al « Baretti »; e nel '27, appunto, cura per i fratelli Ribet quella collana di scrittori italiani contemporanei che doveva accogliere, dal 1927 al 1932, gli scrittori più dotati e nuovi della nostra narrativa. Il ritratto che egli dà di sé nelle pagine che abbiamo riportato ci è particolarmente caro, così

carico di umori crepuscolari, così fuso con quello della città che adorava. Ed erano gli anni del primo vivido amore per il cinema, nato in quella Torino che il cinema aveva allevato e vezzeggiato, dalla quale sarebbe disceso anche quel tipo di film, « biblici » e pseudostorici, artefatti e insinceri, che Gromo avrebbe poi demolito con elegante ironia elencando dati e cifre, numero delle comparse e delle ore di lavoro, facendo in tasca il conto ai produttori di quanto il « colosso » era venuto a costare: e lasciando al lettore di tirarne le conseguenze.

Amore per il cinema da intellettuale e da letterato; ma a differenza di molti altri uomini di lettere che al cinematografo si avvicinarono increduli o annoiati, subito collocandolo tra le arti minori o, peggio, tra i prodotti ibridi di una collaborazione che artistica non poteva essere, Gromo comprese subito — e ne sono testimonianza i suoi primi scritti sul cinema, basterà ricordare quell'acuta paginetta che scrisse per il numero unico di « Solaria » dedicato al cinema — la validità e l'autonomia della nuova arte: e perciò cominciò a scrivere di film e di questioni cinematografiche cercando di applicare con estremo rigore non tanto gli schemi di una critica idealistica (le cui leggi peraltro, sino alla fine, ritenne validissime), quanto gli orientamenti di un gusto che per essersi esercitato su illustri modelli letterari, « doveva » ora con spregiudicatezza e inflessibile metodo rivolgersi a quanto gli passava davanti agli occhi sullo schermo: sceverando il cinema dal non-cinema, mettendo in luce l'artisticità di un film in confronto delle velleità, delle manchevolezze, delle falsità degli altri. Quando si parla di Gromo critico cinematografico si è soliti definirlo con quella che è ormai diventata una corriva etichetta: il rappresentante più qualificato della critica cosiddetta di gusto.

Eppure, se si pensa all'influenza che ha avuto il suo quotidiano esercizio di sprovincializzazione e di educazione e se si tiene presente il suo lavoro di aggiornamento e di inquadramento dei problemi cinematografici, si deve riconoscere che la sua opera, in Italia, non è stata soltanto quella di un educatore, ma di un sistematore: un sistematore aristocratico e attento, sempre pronto a mettere l'accento sugli aspetti peculiari (sulle caratteristiche cinematografiche, sullo « specifico », come si dirà poi) di un film, preoccupato di sottolineare quanto di « teatrale », di « letterario », di « intellettualistico » affiorasse in un film intorbidandone la purezza. Posizione, questa,

che oggi ci appare superata: poiché, come è stato da più parti sottolineato, era opportuno non solo, ma indispensabile, mettere allo scoperto le peculiarità cinematografiche di una pellicola quando era ancora in discussione se il film fosse o non fosse arte; mentre una volta data come scontata la prima affermazione, la ricerca dello « specifico » si presenta come un vuoto esercizio, un inutile contributo dato alla critica più estetizzante e formalistica. Gromo del resto avvertì i pericoli di un'esegesi critica unicamente di gusto e infatti reagì in modo giusto di fronte a quella che sembrò la « terza via » segnata per il cinema, con gli esempi cospicui dell'*Ivan,* di *Les enfants du paradis* e dell'*Enrico V,* i quali altro non erano se non la dimostrazione che il cinema diventava adulto, usciva dall'età minorile, si liberava dei suoi complessi (di essere un'arte composita), ma anzi liberamente prendeva « il meglio là dove lo trovava », interpolando e « plagiando », se occorreva aggiornando, e dalle altre arti traendo suggerimenti e ispirazione così come aveva fatto Brecht — su un piano di conquista individuale — a suo modo « saccheggiando » e « traducendo », ribaltando e collazionando, per arrivare a un « suo » teatro, quello epico. Come dicevamo, Gromo avvertì, grazie più a un gusto ancora una volta estremamente avvertito che a un meditato giudizio, che come gli studiosi di cinema più sensibili non erano arretrati scandalizzati di fronte al fonofilm (la fine del cinema come « puro movimento »), così si poteva accettare, pur tra perplessità e incertezze, quel cinema all'apparenza composito che molta della sua forza e originalità sembrava trarre dall'essersi ispirato senza alcun paravento e senza impacci alla poesia, alla letteratura, alle arti figurative (e del resto, ai suoi primordi, non aveva attinto, confondendosi quasi con esse, alle contemporanee esperienze figurative del futurismo, dell'espressionismo, dell' « Avanguardia » ?).

Esemplare a questo riguardo è la sua recensione all'*Enrico V*: « (...) Ma di questo film si è soprattutto detto che non è cinema, sarebbe invece la più nobile riuscita di quell'ibrido che è il teatro filmato. Affermazioni un po' spicciative. Olivier si è anzitutto proposto di "introdurre" lo spettatore a Shakespeare, con una delle più intelligenti trovate che lo schermo ricordi. Ha rievocato una Londra dei primi del 'seicento, quella del teatro del Globo; una lenta panoramica plana sulla città, si sofferma sul teatro, vi penetra. Il pubblico s'infittisce attorno al palcoscenico, gli attori finiscono di

truccarsi, lo spettacolo comincia; e i primi due atti si inseriscono in un quadro mosso e colorito, che alterna il boccascena alla platea, le gallerie alle quinte... Tutto ciò è semplicemente incantevole; ed è cinema, intelligentissimo cinema, e non poteva essere espresso che dal cinema. Come un grande architetto potrebbe ospitare e onorare in un suo edificio le opere di un grande pittore, così Olivier ospita e onora, in questa sua rievocazione cinematografica, i quadri del grandissimo Shakespeare; e a quelli tutto intona, con cadenze di un gusto squisito ».

Altrettanto si può dire a proposito di *Les enfants du paradis;* dove la novità del film di Carné non tanto viene analizzata quanto fatta affiorare lentamente attraverso un esercizio di sensibilizzazione: « (...) Assai letterario d'ispirazione (sceneggiatura e dialoghi sono del letteratissimo Prévert), sproporzionato negli incastri e negli sviluppi, con una pletòrica ridondanza da ricordare un Abel Gance, lento talvolta di una lentezza compiaciuta e quasi esasperante, è tuttavia un film raro, prezioso, ammirevole. Carné vi si è abbandonato a un'orgia di variazioni ambientali, e persino del quadro per il quadro, come non sarebbe stato possibile immaginare in lui, prima così asciutto e stringato ». E prosegue, con un'attenzione per l'ambiente storico nel quale Carné ha girato, una attenzione storicistica rarissima in Gromo e tanto più singolare in questo caso: « Forse, la sua, fu come una rivolta a quanto in quegli anni l'attorniava. L'artista che, alle prime minacce di Hitler, pensava soltanto al " suo " film, reagendo ora agli orrori che angosciavano il suo Paese e il mondo, si abbandonava al rifugio e al conforto di un bello persino soltanto formale, quasi fine a sé stesso. La vita era sommaria, crudele, omicida; e Carné non si stancava di accarezzare e di inserire, nella sua nuova opera, intenzioni ironiche o letterarie, allusive o illustrative, una più sottile e raffinata dell'altra. (...) E', questa, una vicenda di attori? E che allora ogni inquadratura un poco ricordi il boccascena e che la recitazione sia sempre un poco artefatta, non dimentichi un invisibile cupolino di un ancor più invisibile suggeritore; e che i limiti fra finzione e realtà (vale a dire tra allegoria e realismo) siano sempre incerti, sì che vi si possa insinuare l'ironia; e che casi e personaggi siano abbandonati e ripresi, con la trasognata sicurezza di una favola e l'imprevedibile estro di un capriccio. Allora le tre ampie pantomime inserite diventeranno racconto nel racconto, squisiti brani da antologia; la recitazione di un Jean-Louis

Barrault, di un Pierre Brasseur, di una Arletty, diventeranno un costante, minuzioso cesello; e come già fece Feyder con i Fiamminghi per la sua *Kermesse,* ogni inquadratura vorrà ricordarsi della prima pittura francese dell'Ottocento, da Ingres a Delacroix, ma, ed è qui la trovata nella trovata, con riflessi evidenti e presàghi di un Manet, di un Degas, di un Renoir ».

E che Mario Gromo non rimanesse insensibile al risultato più apprezzabile di un'arte che potrebbe sembrare ibrida, giovandosi essa di un apporto letterario che in questo caso è fondamentale, è dimostrato dalla sua recensione a *Hiroshima, mon amour* di Resnais, un film nel quale il contributo dello spettatore-cavia (come egli era solito definire l'attività del critico) è determinante: « Marguerite Duras ha saputo dare al suo personaggio parole quasi sempre strappate e calzanti, di rado impreziosite. Ma tali parole sarebbero state un supporto, o ben poco di più, se il regista Resnais non avesse saputo farle vibrare all'unisono o in contrappunto con le sue immagini. Sarebbe facile, e ingiusto, parlare con qualche sufficienza di questo film definendolo " letterario ". Può esserlo come *Il diario di un curato di campagna* di Bresson, come *Il posto delle fragole* di Bergman, come *Dies Irae* di Dreyer. Lo stesso Resnais ebbe a dire: " Ho tentato di ritrovare, sullo schermo, l'equivalente di una lettura, lasciando l'immaginazione dello spettatore libera e partecipe come dinanzi alle pagine di un libro ". E aggiunse: " Certe ripetizioni, di frasi e d'immagini, dovevano stabilire fra di esse come delle rime ". Ancore e sempre un letterato, si dirà. Ma che colpa hanno, i giovani registi francesi, nel giungere allo schermo anche con una valida preparazione letteraria? Sarebbero biasimevoli se i loro film si risolvessero in letteratura. *Hiroshima,* invece, è cinema; arduo e complesso quanto si voglia, ma cinema. Certi contrappunti tra parola e immagine, e certe volute asincronie, e certi imprevedibili accostamenti, sono altrettanti lampi rivelatori ».

Un discorso, come si vede, nel quale torna a far capolino il cinema-« cinema », cioè la poetica del cinema cinematografico (la quale sembra oggi altrettanto assurda quanto quella di una musica-musicale e di una pittura-veramente-pittura) dalla quale Gromo non riuscì mai a staccarsi del tutto, semplicemente perché questo suo sottolineare, questo mettere in evidenza i valori cinematografici faceva parte dei suoi trent'anni di educatore, di iniziatore della gran massa del pubblico alle cose belle del cinema: gusto, sensibilità, raf-

finatezza, magistero di scrittore (certe sue « prose » inserite nel « pezzo » cinematografico rimangono esemplari) che ancora una volta gli venivano in soccorso e gli aprivano agevolmente le porte di taluni problemi di ordine estetico, superati o travalicati d'istinto. Di questo lavoro della critica quotidiana, di questo duro esercizio di cronista che ripudia i discorsi complicati ma che tuttavia deve essere rigoroso e severo, parlò in diverse occasioni: egli riuscì a imporre, in tempi in cui era ben arduo il farlo, di parlare di un film — anche se in modo sempre piano e accessibile a tutti — come il critico letterario scrive di un libro o quello teatrale di una « prima » di prosa: ricordò, a questo proposito, pubblicando un'antologia di venticinque anni di critica cinematografica, « Film visti », che « se oggi l'importanza del regista è sempre più riconosciuta da vasti strati del pubblico lo si deve ai quotidiani », giustamente sottolineando con malcelato orgoglio: « Il mio unico vanto è di avere sempre presentato un film con sotto il titolo il nome del suo regista, così come, nella colonna accanto, il critico teatrale faceva con la commedia che recensiva ». Aggiungendo: « E si devono alle rubriche cinematografiche dei giornali parecchie riserve a un certo divismo d'accatto, e l'affermazione di alcuni non facili film, additati e talvolta imposti a indifferenti o sorde pigrizie ».

Questa, la lunga lezione di Gromo, la rigorosità di un impegno che non venne mai meno nel lungo arco di trent'anni: sempre con giusto orgoglio poteva scrivere, licenziando il suo libro più caro, che grazie a quella critica di tutti i giorni, così spossante e difficile, il pubblico aveva potuto rendersi ragione di parole altrimenti astruse, come montaggio, sequenza, inquadratura eccetera, e con l'aiuto di quelle « leggere » e interpretare film destinati a rimanere nel ricordo. Ecco allora le sue recensioni ricche di riferimenti pertinenti (un breve curriculum dell'autore, il ricordo delle sue tappe fondamentali, inquadrate nell'ambito della cinematografia alla quale il regista apparteneva), articolate su un argomentare ineccepibile che deliberatamente voleva prescindere da ambiente, situazioni storiche, correnti e mode per badare soltanto ai risultati: il mondo del regista e il film che quegli aveva affidato alla luce dello schermo. Con Filippo Sacchi — è noto — Gromo fu l'alfiere di una critica quotidiana, non soltanto affidata all'informazione precisa e alla cultura, ma a una vera e propria specializzazione. E se le colonnine di Sacchi furono — e sono ancora oggi — esemplari come il felice sforzo co-

stante di scrivere una succosa storia del costume contemporaneo attraverso la storia di tanti fallimenti e di poche riuscite del cinema, Gromo puntava sempre diritto alla ricerca del risultato cinematografico, a costo di rimanere qualche volta bloccato negli schemi (lui che odiava i paradigmi!) della sua poetica del gusto: è un film, non è un film, quali sono i suoi pregi e quali le sue manchevolezze?

Anche se non volle mai seguire formule preordinate, anche se non era nella sua natura di critico studiare correnti e movimenti (con il pericolo di teorizzare in astratto, prescindendo dalle non uniformabili individualità) tuttavia, come aveva per tanti anni seguito — sotto la cappa del fascismo — quei talenti di registi italiani che si sforzavano di ribellarsi al conformismo tentando una loro strada, cercando faticosamente una loro voce autonoma, così fu pronto ad accogliere il rifiorire del nostro cinema nel dopoguerra, a indicarne l'importanza in giorni in cui esercitare la critica su un quotidiano (ridotto a due o, al massimo, a quattro fogli) era impresa quasi mortificante, certo disperata. Compilando quel succoso libriccino che è « Cinema italiano (1903-1953) » avrebbe scritto, a proposito degli anni del neorealismo, dopo avere avvertito l'importanza premonitrice di *Quattro passi tra le nuvole, Ossessione* e *I bambini ci guardano*: « Caduto il regime, ancora soggetta all'occupazione nazista metà del Paese, la vita che voleva rivivere era dura, crudele; e quei dolori e quelle angosce furono vitali per i nostri registi. Si sentivano liberi ma erano come ossessionati da quelle sofferenze. Ed ecco una cronaca drammatica delle giornate dell'occupazione tedesca (*Roma città aperta,* 1945, di Rossellini), e subito dopo una corale apertura sull'adolescenza dell'immediato dopoguerra (*Sciuscià,* 1946, di De Sica). (...) Giungevano insospettati nell'atmosfera di tre stanchi conformismi che si erano andati cristallizzando: quello americano, prevalentemente industriale; quello russo, tutto politico; quello francese, piuttosto letterario. E invece, in quei due film, ci si poneva di fronte a una realtà vissuta, senza il minimo pensiero per ministeri o consigli d'amministrazione. Pareva che i loro autori non avessero dato alcuna importanza ai molti film che dovevano certo aver veduto, quasi avessero appena scoperto il cinema, e se ne fossero senz'altro appropriati (....) ». E dopo aver ricordato quel « bisogno di verità, spinto in certi casi fino a un'apparente denigrazione, pur di reagire a quegli anni nei quali ci si era dovuti rassegnare all'approssimativo, al dolciastro, al convenzionale », sfiora il

problema posto dal nostro cinema del dopoguerra affermando: « Tutto ciò è stato talmente comune ai nostri più importanti registi che si comprende come se ne siano potute delineare le caratteristiche di una vera e propria " scuola ". Ma definire quei film con la formula del " neo-realismo " sarebbe un po' sbrigativo. Vi può apparire un fondo veristico, possono anche apparirvi frequenti derivazioni vernacole; ma sono sensibili, e talvolta enormi, le differenze dall'uno all'altro regista, persino dall'una all'altra opera dello stesso regista. Appartengono, semplicemente, a un comune periodo; accertabile con l'ovvio criterio della cronologia, e individuabile nelle molteplici premesse ambientali già ricordate ». Una posizione tipica, questa di Gromo: se al suo vigile gusto repugnavano le classificazioni e i facili incasellamenti (e oggi sappiamo quanti errori e quante deformazioni dialettiche si siano operate attorno al fenomeno del neorealismo), egli tuttavia non riuscì in quella, come in altre occasioni, ad accostarsi con animo di storico ai film che prendeva in esame. Soprattutto non volle mai — o rarissimamente — inquadrare il regista nell'ambiente (storico, morale, sociale) nel quale aveva lavorato: gli sarebbe sembrato un tradire il proprio compito di critica « intorbidare le acque » — come egli era solito dire — attento com'era soltanto a mettere in luce di un regista la personalità, le caratteristiche, l'adesione sincera o apparente a un suo tema, a un suo film. Ecco allora cogliere con esattezza le componenti di un fosco decadentismo del Wilder di *Sunset Boulevard* (ma era il mito del cinema, rovesciato, a fargli sentire e gustare l'amara violenza barocca di quella rappresentazione) e non comprendere invece — giudicandola una pura esercitazione farsesca — *A qualcuno piace caldo* — dello stesso Wilder, un Wilder forse più cattivo e sardonico, aggiornato su registri più sottili, di quello di *Viale del tramonto*.

Incomprensioni e diffidenze che trovarono una clamorosa cristallizzazione nei confronti di Chaplin, dove che questi si decise ad abbandonare Charlot: perplessità di già affiorate a proposito di *Tempi moderni* e che diventano giudizio apertamente negativo per *Il dittatore*: « Pregi e difetti di *Tempi moderni* si ritrovano ne *Il dittatore,* ma rarefatti i primi, e piuttosto pesanti i secondi (...) ed è il film che, alla fine, gli sfugge stranamente di mano. Perché non era stato impostato né con una saldezza coerente di racconto, né con l'alibi relativo della formula di episodi quasi staccati che era stata la formula e la fortuna di *Tempi moderni* ». E allora l'invocazione

finale di Chaplin, così ardente e terribile, diventa « un pistolotto enorme, una conclusione che non conclude ». Irritazione contro Chaplin, che si è ricreduto e si è deciso a « parlare », che procede logicamente nel confronti di *Monsieur Verdoux, Luci della ribalta, Un re a New York*: rimpianto del « vagabondo » scomparso, incomprensione assoluta per l'amara ma serena parabola di Calvero, per quella che era la ricapitolazione di tutta una vita, malcelato fastidio nello scorgere nelle ultime opere che « tenaci sopravvivono alcuni anèliti di un Charlottino in minore e in borghese, ancora facilmente riconoscibile per certe mossette, tic, espansioni, ma che non bastano a creare un nuovo personaggio »: là dove invece Chaplin giunge alla piena maturità del suo genio, aggiornando il proprio personaggio ai volti della nostra epoca, alle tragedie del nostro tempo.

Resta ancora da parlare di Mario Gromo (oltre la passione che portò nel condurre in porto il Museo del Cinema di Torino affidato all'amorosa cura di Maria Adriana Prolo), patrocinatore, fondatore, inflessibile giudice della Mostra di Venezia, negli « anni difficili » e negli « anni facili ». Se sfogliamo le critiche sue da Venezia, durante il fascismo, oltre che il critico dobbiamo ammirare, più che mai, l'uomo. Riuscì a essere sereno, obbiettivo, immune da piaggeria, pronto a mettere in evidenza quei film che — nonostante i loro pregi artistici — non solo sarebbero dispiaciuti ma sarebbero stati osteggiati dal regime. Chi non ricorda il suo fermo atteggiamento in difesa de *La grande illusione?* Ma una paginetta ci sembra davvero esemplare, per il suo tono equilibrato, per la validità che essa ha ancora dopo diciassette anni. Comparve su « La Stampa », il 5 settembre 1943, l'ultimo di sette articoli sul nostro cinema che Gromo aveva scritto durante i « quarantacinque giorni »: « (...) Sarà certo difficile ridare una sua vita alla Mostra. Concorrenti iniziative come quella di Cannes riaffioreranno; molteplici interessi, turistici e di prestigio, le aiuteranno; e tutte avranno il vantaggio di poter sfruttare esperienze o manchevolezze di ben dieci mostre veneziane. In più, il dopo-guerra, con le sue incognite (...) Eliminare il connubio arte-turismo (...) eliminare il connubio arte-politica (...) eliminare il connubio arte-enti statali (...). E infine e soprattutto eliminare il connubio arte-incompetenza: nel senso che direzione, comitato e giuria dovranno essere affidati a uomini disinteressati e competenti, tanto meglio se scelti tra i migliori di ogni Paese. Particolari organici e di

coordinazione si potranno poi liberamente prospettare e discutere; ma sarà un bene che negli ambienti dove dovrà dare i suoi frutti si faccia fin d'ora strada la convinzione che gli errori del passato non avranno servito a nulla se per l'avvenire non saranno nettamente mutati principii e sistemi ».

Un « promemoria » oggi più che mai attuale, da tenere sempre in evidenza.

Cinque articoli 1933

di MARIO GROMO

Per i giovani

Oggi il cinema ha forse raggiunto il vertice della sua parabola « industriale »: del periodo che un giorno sarà ricordato come quello di giganteschi organismi che nei vari Paesi avevano un vero e proprio monopolio del film. Già nelle Case editrici americane — le più imponenti, le più *mammouth* — corre la parola d'ordine del « decentramento ». Scindere ogni attività in non vasti gruppi indipendenti, facenti ognuno capo a un direttore: proprio in questi giorni tale criterio è stato seguito da due fra le principali Case di Hollywood. Il tentativo è osservato con qualche timore e con molte speranze; se i risultati dovessero rivelarsi soddisfacenti, dopo il periodo di un'industria si profilerà quello di un artigianato.

Ciò potrebbe apparire un procedere alla rovescia, ma accentramenti e lavorazioni « in serie » sono infatti un assurdo, se applicati al cinema in quanto arte. Questo nuovo mezzo espressivo deve servire un'opera autonoma, individuale, quella del direttore — il vero « autore » del film; e il valore di una pellicola costata decine di milioni può essere artisticamente nullo in confronto a quello di un filmetto dal costo assai modesto. L'arte e l'ingegno non possono dipendere dall'esistenza di cifre con molti zeri; né si creda che chi voglia provarsi a fare del cinematografo debba sempre varcare le soglie di un'anonima. Oggi si può dimostrare di possedere autentiche attitudini cinematografiche con mezzi assai semplici, anche se ancora relativamente costosi; con piccoli apparecchi che impropriamente, e soltanto per essere a formato ridotto, sono stati chiamati per « dilettanti ». E' da questi « dilettanti » che sono sorti alcuni dei direttori più noti; è a questi « dilettanti » che è in parte affidato l'avvenire dell'*arte* cinematografica.

In questi giorni, ai vari G.U.F. e ai vari Dopolavori, è giunto dalla Segreteria del Partito l'ordine di adunare in gruppi gli operatori a formato ridotto e di procedere a una intensa propaganda tecnico-artistica riguardante i principali problemi del cinematografo. La disposizione ha una sua vitale importanza. Può ringagliardire propositi per ora soltanto vagheggiati, può risolvere vocazioni latenti. Lo studente, o il giovane impiegato, il giovane operaio che si senta votato a essere poeta, deve soltanto procurarsi un po' di carta e di inchiostro. Scriva: si vedrà quel che saprà fare. Ma chi senta in sé il desiderio di tentare la cosidetta « arte » cinematografica, se non è provvisto di mezzi finanziari adeguati, di solito si rassegna a essere un « tifoso » dello schermo e nulla più. Sarà un ottimo cliente delle sale cinematografiche; ma non potrà mai sapere, in seguito a prove concrete, se la sua poteva essere considerata come un'autentica possibilità o soltanto come una facile e mediocre illusione.

La nostra cinematografia ha soprattutto bisogno di nuove e fresche energie. Uno dei problemi più gravi da risolvere è per l'appunto quello dei « quadri », oggi, agli elementi superstiti della nostra vecchia guardia si affiancano pochi, pochissimi giovani; ed è soltanto dai giovani che ci potrà giungere una nuova parola. Vorremmo che, d'ora in poi, il giovane che si sente spinto ad accostarsi allo schermo, subito non pensasse alla grande Casa editrice per subito averne a disposizione, da un giorno all'altro, teatri di posa e interpreti, operatori e scenografi; dovrebbe invece sapere che ha innanzitutto bisogno di prepararsi, di saggiare le sue forze, i suoi propositi; e, d'ora in poi, questo lo potrà fare: non avrà che da rivolgersi al suo G.U.F. o al suo Dopolavoro. L'azione da svolgersi non è delle più facili. Eliminare implacabilmente ogni snobismo e ogni dilettantismo, in questi, per ora, « dilettanti » per definizione; offrire nozioni e saggi dimostrativi che disperdano malintesi e ignoranze; ammettere gli elementi più consapevoli a tentativi concreti, fornendo loro gratuitamente apparecchi e materiali sensibili; bandire concorsi periodici, soprattutto a temi obbligati; segnalarne autorevolmente i risultati più significativi; costituire, in un secondo tempo, nei centri più importanti, regolari scuole serali di cinematografia; e giungere, infine, alla costituzione di piccole cooperative di produzione.

Non si tratta di sostituire l'apparecchio a passo ridotto a quello fotografico per le solite riprese di quadretti più o meno familiari, di « ricordi di gite », di semoventi e troppo sorridenti ritrattini; s'inco-

raggerebbero allora pigrizie ed esibizionismi, lo strumento si trasformerebbe in un giocattolo. Il « 16 mm. » deve essere adoperato per tentare nuovi accordi in bianco e nero, suggeriti dalla realtà che ci attornia; l'apparenza più banale e inerte può essere sempre interpretata da uno sguardo che sagace sappia scrutarla, e intenderla, per infine « fissarla » con l'occhio dell'obiettivo.

(« *Cine-Stampa* », 14 *marzo* 1933)

Parlare dell'Italia

Venti giorni or sono, in un mattino glorioso d'azzurro, m'aggiravo per i ponti del « Rex » che lungo la Riviera procedeva alla volta di Genova. Il colosso, nella sua corsa superba, aveva soltanto un fremito lieve; e ancora ne ricordavo lo scheletro immane, appena « impostato », che per parecchi mesi, con la sua sagoma, tagliò il sorriso del golfo. Quale meraviglioso film, l'ambientare una vicenda in quel cantiere, attorno a quell'opera, sino a fare intravvedere di scorcio l'ansia del varo; e anziché col solito bacio finale, finire con l'inizio del primo viaggio, in una sinfonia di sirene, in uno sfarfallare di gran pavesi. (E invece, non appena sbarcato, il primo nuovo film italiano volle mostrarmi la titanica impresa di un Armando Falconi costretto a vivere per sette giorni con sole cento lire; impresa che molti altri silenziosamente e laboriosamente risolvono, senza pensare a eternarla in celluloide.)

L'estate scorsa, in un ventoso mattino di primo settembre, m'aggiravo per i labirinti di Rodi. La via dei Cavalieri, il porto, le mura. A ogni passo una scoperta, per quei ponti levatoi, per quelle piazzole, per quei ridotti; e le più imprevedibili scenografie s'offrivano a ogni istante, sufficienti per inscenarvi almeno una decina di film che delle nostre repubbliche marinare rievocassero le glorie. Basterebbe mandarvi qualche direttore d'ingegno, con qualche attore di primo piano, con qualche cassone di costumi; di comparse se ne trovano sul posto quante se ne vogliono; e ai riflettori pensa ogni giorno il buon Dio, inondando di sole ogni torrione e ogni merlatura, traendone magnifici effetti di bianco e nero, facendo spiccare ogni bassorilievo e ogni portale. (E invece, non appena tornato, il primo nuovo film italiano volle raccontarmi, fra molta cartapesta e molti fiori di carta, quale fosse stato un amore di Pergolesi, che sullo schermo sospirava come sa sospirare Elio Steiner.)

Sovente mi càpita di passare dinanzi alla « Fiat »; e ogni volta mi ricordo di un mattino trascorso per i vari reparti, dai magli immani alle volute della rampa elicoidale, al carosello della pista sospesa a trenta metri d'altezza sui capannoni dell'aeroporto, sul verzicare dei prati. Quella visita alla « Fiat » è certo il film più commovente al quale abbia finora assistito. E perché non ambientare una vicenda semplice e umana fra questi reparti, una vicenda che abbia soprattutto a protagonista il coro, la folla di questi operai? (E invece quasi sempre assistiamo alla commediola rifatta sulla falsariga della penultima commediola straniera: due canzoncine, due piroette, quattro scenografie imbastite.)

Alla redazione di un quotidiano giungono quasi ogni giorno lettere che parlano di cinematografo. Sono lettere sovente ingenue, ma sempre sincere, che ancora una volta dimostrano come quella del cinema sia l'arte più popolare del tempo nostro, e come il desiderio di una cinematografia italiana che veramente risponda al nuovo ritmo della Nazione sia profondamente sentito; sono lettere che s'affidano alla protesta, alla speranza, alla proposta, e quasi sempre sfiorano i problemi dei « soggetti », dei direttori e degli interpreti. Il problema di uno « stile », insomma, inconfondibilmente italiano; il problema dei giovani, che questo stile dovranno affermare, il problema di un tono, di un clima cinematografico.

Gli errori che sono stati compiuti erano in gran parte inevitabili, saranno certo benéfici; ma è giunto, veramente, il tempo di edificare. Qualche film ha saputo toglierci dalle vie battute, qualche altro è annunciato. Ma vorremmo che nei più grossolani fra gli errori compiuti non si avesse a ricadere mai più; che non si pensasse ad inscenare il libretto della *Wally* prima d'accorgersi che esiste in Italia un'aviazione che tutto il mondo ci ammira o ci invidia (e *L'armata azzurra,* per le virtù dei nostri piloti, per quel tanto di documentario che vi è intercalato, trionfa in questi giorni a Parigi); vorremmo che le incomparabili scenografie che l'arte ha nei secoli donato all'Italia esistessero anche su gli schermi; che la guerra, vinta con tanto sangue, non la dovessimo sempre vedere soltanto con la grossolana etichetta di Hollywood (dalla nostra guerra alpina a quella del Carso: temi altissimi, da far fremere qualsiasi artista dello schermo degno di quel nome); vorremmo che autostrade e bonifiche, moli e acquedotti, trovassero finalmente una loro espressione cinematografica. Mai come oggi la vita italiana ha offerto una messe ine-

sauribile di « soggetti », attuali e vibranti; e mai come oggi la nostra cinematografia si è quasi sempre rassegnata a ignorarli. Ove se ne eccettui l'opera dell'Istituto L.U.C.E., i cui « giornali » riscuotono vive approvazioni anche all'estero, ed i cui film scientifici sono tra i miglior esistenti, la nostra cinematografia pare per lo più ipnotizzata dalle facili e fallaci lusinghe del teatrino filmato.

Il cinema italiano deve parlare dell'Italia agli italiani; e non agli italiani soltanto. E' solo il film nazionale che può aspirare ad avere una diffusione internazionale. Un film che di una razza, di un popolo, sia l'espressione viva e sincera; che di un momento sia l'eco, di milioni di volti il ritratto. Nessuno ignora l'importanza politica, per la diffusione di un'idea, per il prestigio di una Nazione, che ha il film in tutto il mondo. Un buon film è un formidabile ambasciatore; può in brevi istanti disperdere mille dicerie e pretesti, può in un attimo conquistare l'indifferente. Vedremo, nei prossimi articoli, quello che s'è fatto e quello che resta da fare; perché la nostra cinematografia possa al più presto esser degna dei suoi splendori d'un tempo, ma soprattutto della vita che ogni giorno in Italia è vissuta.

(« *Cine-Stampa* », 21 *marzo* 1933)

Chiudere il tabarino

Quando, poco più di tre anni or sono, fu imminente la rinascita della nostra cinematografia, si era disposti a essere assai indulgenti per quello che da principio sarebbe stato il « rendimento » tecnico dei nuovissimi impianti. (E invece, fin dal primo saggio, un sorprendente nitore fotografico, un'impeccabile ripresa sonora.) Ma si attendeva, si credeva di poter attendere una nuova parola, soprattutto una parola italiana. Se si erano mobilitati gli uomini, e si erano impiegati capitali ingenti, prima ancora si doveva certamente avere a lungo pensato al tono e all'accento che avrebbero avuto le opere da mettere in scena.

In un film, soggetto e sceneggiatura ne sono vertebre essenziali; e vedemmo sugli schermi anche il libretto de *La Wally*. O non si pensò forse, e seriamente, di portarvi anche quello de *La muta di Portici*? (Lo si chiamava, orgogliosamente, il « trittico », quello de *La Wally*, de *La muta*, di *Pergolesi*). Ci si ipnotizzava dinanzi a relitti teatrali o teatraleggianti; e avessero avuto, questo teatro fil-

mato, e queste novellucce filmate, la pretesa di mostrarci almeno qualche scampolo, anche modesto, dell'attuale vita italiana. Ma se si usciva dalla naftalina della sartoria teatrale (si vide persino un Petrolini, con un tremendo naso di cartapesta, a un sole d'agosto, pretendere di essere un personaggio nato dalla fantasia di un Molière), e si affrontava quella che nei vari uffici-oggetti era detta la « vita contemporanea », mentre dovunque nel Paese era un accrescersi di ritmi sempre più intensi e fecondi, su gli schermi, gira e rigira, si finiva quasi sempre al tabarino; e quali sguardi reverenti avevano le comparse, per il primo attore che chiedeva ad altissima voce, prima al pubblico e poi al cameriere: — Champagne!

Ah, quei butteri in marsina, quelle ciociare in abito da sera, che libavano gazose nei lieti calici. Ma chi li costringeva, ad apparire in quegli arnesi? L'ufficio-soggetti. Chi non aveva pensato che dovendo o volendo adoperare butteri e ciociare, sarebbe stato assai meglio mostrarceli in un film di vita paesana o di bonifica? L'ufficio-soggetti. Dinanzi ai mormorii, e alle critiche più o meno larvate, e agli insuccessi di cassetta, l'ufficio-soggetti era diventato il capro espiatorio; mentre non era che il simbolo di tutto un criterio di produzione. Oggi queste cose si possono dire, ché tanto quelle pellicole dormono negli archivi il loro letargo; né temiamo possa destarsene *Il solitario della montagna* che brandendo *La lanterna del diavolo* venga ad assalirci con *L'uomo dall'artiglio.*

Poi le cose accennarono a migliorare; ma fu un miglioramento in superficie, non in profondità. I soggetti diventarono tutti soggettini. Si ebbe il terrore di superare i settanta minuti di proiezione. Si ebbe il deliberato proposito di rendere tutto carino e tutto grazioso, verniciato e brillante. Si credette di aver compiuto un gran passo innanzi; e si era semplicemente appreso un po' meglio, dall'industria cinematografica tedesca, quale fosse la formula della sua produzione di scarto. E' secondo questa ricetta d'importazione che di solito oggi si scrive per la nostra cinematografia. Commediole e commediette, dalle vicende sempre più anemiche e che possano prestarsi all'incastro della scenetta o della trovatina. Non un film decisamente comico, non un film decisamente drammatico. Non un piglio netto, sicuro anche negli errori: virile.

Vi fu chi disse che la cinematografia d'una Nazione ne è specchio fedele. Ma allora, assistendo alla proiezione della maggior parte dei nostri film, al leggere di quadro in quadro quelle vicende, noi

dovremmo proprio credere — e, quel che è più grave, lo si dovrebbe credere fuori d'Italia — che nel nostro Paese non si viva che a suon di musichette, fra donnine facili e quasi eleganti, con non sempre disinvolti ripieghi, alla deriva, alla giornata, fra una malinconica spensieratezza e una leggiadra incoscienza. Non chiediamo capolavori; ma crediamo di poter pretendere la presenza di uno « stile » che individui nettamente anche il film mediocre, anche il film mancato. Chi scrive per il cinema deve anzitutto avere una visione cinematografica che sorga autonoma e consapevole da tutti quegli elementi etnici indistruttibili che costituiscono la più intima forza di una Nazione: e che ne riflettano un episodio, un istante. In più di tre anni, con una quarantina di pellicole, a questi criteri sono ispirate *L'armata azzurra* (assai pregevole soltanto nella sua parte documentaria) e *Camicia nera;* e quest'ultima non è opera delle nostre « ditte ». Un film, quindi, su quaranta: non è un consuntivo troppo lusinghiero. Occorre, sui nostri schermi, chiudere al più presto il tabarino; e spalancare tutte le finestre al sole, sulla nostra vita.

(« *Cine-Stampa* », 28 *marzo* 1933)

Aiutare i giovani

Oggi il desiderio di cimentarsi con l'apparecchio di ripresa è sempre più frequente tra i giovani, e specialmente tra i giovani artisti. Il pittore è spinto a vedere la cornice dello schermo come destinata a inquadrare le sue composizioni in movimento, da lui sorvegliate in ogni tonalità di bianco e nero; lo scultore e l'architetto vi vedono la possibilità di effetti addirittura plastici, anche se il cinema ancora ignori la terza dimensione; e lo scrittore, infine, vi scorge soprattutto la tentazione di sottili ricerche narrative, d'accostamenti imprevisti. Pittori o scrittori che siano, il cinematografo li attrae, li seduce, li tenta. Sono, del cinema, i « tifosi » intellettuali. E poiché la loro sensibilità si è già acuita, sorvegliata, provata in altri campi, credono a buon diritto di poter dire una loro parola anche sullo schermo.

Guai a chi volesse trasformare il cinema in pittura, o scultura, o, quel che è peggio, in letteratura; a queste aberrazioni intellettualistiche finiremmo presto per preferire le più banali aberrazioni « commerciali ». Ma se molte di queste aspirazioni sono soltanto pretese, o illusioni, o vanità, è però certo che da questa giovanile aristocrazia il nostro cinema potrebbe avere considerevoli apporti. Bisogna aprire le

porte a questi aspiranti d'eccezione; e non a questi soltanto. La vocazione del cinema, come qualsiasi altra, ha bisogno di essere messa alla prova; ma è questo sempre, purtroppo, un esperimento assai costoso. Se le nostre Case editrici devono largheggiare d'ospitalità verso questi « praticanti », i giovani che si presentano non devono però soltanto affidarsi alle loro speranze o alla loro presunzione. Si ha giustamente il diritto di pretendere da loro un'adeguata preparazione. Quanti sono, oggi, in Italia, i direttori cinematografici degni più o meno di questo nome? Si contano sulle dita delle due mani. E potrebbero, o saprebbero, o vorrebbero insegnare quel molto o quel poco che sanno ai nuovi sopravvenuti? Accanto ad ogni direttore, intento al suo lavoro, è noto che si può mettere un aiuto-direttore, al massimo due; e questi « aiuti » devono già sapere rendersi utili. Inoltre le nostre Case editrici sono tutto accentrate alla Capitale; e ben pochi tra i molti aspiranti potrebbero traslocarvi le loro valige e le loro speranze.

Il problema più urgente per il nostro cinema, e non lo ripetiamo soltanto da oggi, è quello dei quadri. In questi ultimi tempi qualche lodevole tentativo è stato compiuto. Ma il problema è assai vasto. Il cosidetto « passo ridotto » può essere un'ottima incubatrice; ma nulla di più. Occorrono scuole di cinematografia, dove non s'insegnino i principii dell'arte — ché questa non si insegna né in molte né in poche lezioni — ma dove s'impartiscano nozioni indispensabili e possano essere tentati esperimenti concreti. La tecnica della ripresa, dell'illuminazione, della scenografia, della sceneggiatura: il sapere tutto questo non vuol dire essere artisti: vuol però dire, cinematograficamente, non essere più analfabeti. Dove sorgesse una scuola cinematografica, l'Istituto L.U.C.E., che è già ricco di tante benemerenze, potrebbe assumersene un'altra, non certo tra le sue minori; e aiutare la scuola con i suoi tecnici e con i suoi apparecchi — tecnici ed apparecchi — già oggi dislocati in ogni centro importante italiano. Si verrebbero così a creare vaste riserve, e questa volta di aspiranti legittimi: preparati, provati. Molti dei quali, assai probabilmente, allora più non penserebbero di farsi assumere al più presto da una grande Casa editrice: ma desiderosi di dire una loro parola, di non esser legati dalle malinconiche strettoie industriali e commerciali, darebbero certamente vita a piccole cooperative di produzione. L'importante è di fare dei film, il più intelligentemente possibile. Una piccola cooperativa di produzione vedrebbe diminuiti

fino a un quinto, fino a un sesto, i costi che tanto pesano sulle sorti delle grandi Case editrici; e quali difficoltà pratiche non è sempre riuscito a superare un autentico amore per l'arte? E' soltanto da libere iniziative private, quasi personali, che il nostro cinema potrà avere il massimo soccorso di nuove e di fresche energie.

(« *Cine-Stampa* », 4 *aprile* 1933)

Cercare nuovi attori

Un tempo, a chiedere a un bimbo che mai avrebbe fatto quando fosse stato « grande » c'era da sentirsi quasi sempre rispondere: il macchinista. Oggi buona parte risponde: voglio fare del cinema; e soprattutto le bimbe dai quindici ai vent'anni. Dolce illusione di poter diventare in quattro e quattr'otto la super-diva dagli strascichi di milioni e milioni di dollari; dare il proprio nome a un profumo, largire un migliaio di autografi alla settimana, apparire sulle cantonate di tutto il mondo in cartelloni di due metri per tre.

Di solito le aspiranti che covano questa « passione » si limitano a essere insaziabili clienti di giornaletti cinematografici; ogni tanto procedono a una delicata variante dell'arco delle loro sopracciglia; diventano zelanti collezioniste delle fotografie ostentate dai tabaccai, tutto un firmamento di stelle accampato fra i trucioli della macedonia; e infine si decidono a scrivere alla redazione di un giornale, lamentandosi come mai non sia possibile, in Italia, di liberamente percorrere le vie dell'« arte ». E con questa affermazione vengono loro malgrado a coglier nel segno.

Era quasi inevitabile che in un primissimo tempo, non appena ultimati i nuovi impianti, per il così detto « materiale umano » si dovesse ricorrere al nostro teatro di prosa. Ma questo poteva e doveva essere un espediente d'approccio, e rimanere entro quei limiti. Invece si è rapidamente trasformato in sistema. Cedendo alla facile tentazione di decorare l'annuncio di un nuovo film con nomi già noti, non solo ci si è serrati in un breve circolo chiuso (che per un certo periodo poté elevare a simbolo di tutta la nostra cinematografia risorta le sopracciglia a cespuglio di Armando Falconi); ma si è tradito un ben più importante ed ovvio principio: la recitazione per la ribalta non ha nulla a che vedere con quella per l'obbiettivo e per il microfono. E di fronte alle pretese difficoltà di trovare nuovi elementi, si dovrebbe sempre ricordare il postulato fondamentale di un grande inscenatore: « Ogni uomo può rappresentare perfettamente

sé stesso ». Se, per un film, si ha bisogno di un contadino, lo si scelga fra i contadini; se di un poliziotto, fra i poliziotti; se di un mendicante, fra i mendicanti. Ormai gli esperimenti che seguono tale principio si fanno sempre più numerosi; di volta in volta si rivelano assai fecondi; in altri Paesi tale criterio è divenuto addirittura comune; e i primi tentativi che si sono fatti anche da noi (i contadini di *Camicia nera,* gli operai di *Acciaio,* i popolani di un film garibaldino ormai ultimato, *1860*) hanno dato risultati felici, convincendo anche i più diffidenti.

E' un criterio che moltiplica all'infinito le possibilità d'un direttore ma anche le difficoltà che deve affrontare. Questi attori non devono apparire più o meno come comparse, ma possono affrontare scene e interpretazioni di primo piano; a ciò li deve saper ridurre il direttore, con intelligenza, con volontà, con sacrificio. Nicola Ekk scopre in un trivio un ragazzotto cencioso giunto a piedi a Mosca dalla Mongolia, vivendo di tappa in tappa di furto e di rapina. Non il minimo lume d'intelligenza, d'umanità: un povero idiota sordo e inerte. Ma quella maschera, quei cenci, quel corpo quasi sciancato convincono Ekk d'aver trovato il « tipo » che cercava per il suo film *Verso la vita;* conduce il ragazzotto allo stabilimento, seguito dal codazzo di una dozzina di altri piccoli vagabondi che ha scelto. Con una pazienza, una tenacia ammirevoli, ricorrendo a ogni sotterfugio, a ogni suggestione, riesce a piegare, di scena in scena, quel gruppo di derelitti a vivere la loro solita vita anche dinanzi a un obiettivo; ne nasce un capolavoro cinematografico che ha a protagonista l'idiota fra gli idioti, Mustafà: uno dei più grandi attori che si siano veduti sullo schermo. Ma il merito non è certo di Mustafà; è tutto e soltanto di Ekk; né si creda che sia questo un episodio singolare, eccezionale. L'autore cinematografico deve liberamente scegliere nella viva realtà che l'attornia: è un « materiale » anche quello umano, che egli deve plasmare; non è al divismo, in qualunque forma sia inteso, che è affidato l'avvenire dell'arte cinematografica; è all'inesauribile varietà della vita di tutti i giorni e di ogni ceto. Gli aspiranti e le aspiranti ai favolosi contratti si disilludano; non sono loro che devono bussare alla porta della casa editrice, a tentarvi una « carriera »; è la casa editrice che deve soprattutto saper scovare, anche nei modi più impensati, gli elementi che possono, che devono essere utile. La gamma è ricchissima. Basta sapere scegliere.

(« *Cine-Stampa* », 11 *aprile* 1933)

Scritti cinematografici di Gromo

Bibliografia a cura di GIANNI RONDOLINO

Della vastissima produzione letteraria di Mario Gromo, comprendente romanzi, novelle, prose varie, corrispondenze giornalistiche, interviste, critiche teatrali e cinematografiche, si sono presi in considerazione, per evidenti ragioni di spazio, soltanto gli scritti di argomento cinematografico, e di questi, oltre ai libri e ai saggi di ampio respiro pubblicati in riviste specializzate, esclusivamente quelli apparsi sul quotidiano « *La Stampa* » *(e* « *Stampa Sera* »*) di Torino, di cui Gromo fu il critico cinematografico per circa un trentennio. Sono escluse dalla presente bibliografia tutte le recensioni di film (eccettuate quelle poche apparse come articoli di terza pagina o sotto il titolo* « *I grandi film* » *o* « *Le grandi prime del cinema* » *e quelle apparse posteriormente al* 1° *gennaio* 1956*) sia perché le migliori di esse, e le più ampie, fino al* 1955 *compreso, furono ripubblicate in* « *Film visti* » *(vedi sotto), sia perché, avendo Gromo recensito la quasi totalità dei film apparsi in Italia dopo il* 1931, *il lunghissimo ed arido elenco dei titoli dei film recensiti coinciderebbe o quasi con la lista dei film proiettati in Italia, altrimenti nota.*

Per la facile ed utile consultazione della presente bibliografia, si è suddiviso il materiale nelle seguenti sezioni:

- *sez. A: libri e saggi*
- *sez. B: articoli vari*
- *sez. C: servizi da Mostre e Festival*
- *sez. D: servizi vari*
- *sez. E: recensioni di film*
- *sez. F: Cine-Stampa*
- *sez. G: Dietro lo schermo*

Sez. A - Libri e saggi

1) « Italia », in « Il film del dopoguerra 1945-49 », Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Ed. « Bianco e Nero », Roma, 1949, pagg. 71-81.
Breve panorama del cinema italiano del dopoguerra, con richiami alle fonti del neorealismo cinematografico, di cui si sottolineano il valore artistico e le differenti personalità.

2) « La produzione cinematografica 1949-50 », in « Venezia 1950 », a cura della Direzione della XI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Roma, 1950, pagg. 7-13.
Succinta rassegna della produzione cinematografica dei seguenti paesi: Gran Bretagna, Stati Uniti d'America, Francia, Paesi orientali (Russia e Cecoslovacchia), Italia.

3) « Robert Flaherty », Piccola Biblioteca del cinema n. 2, Ed. Guanda, Parma, 1952, pagg. 62.
Breve saggio sull'opera di Flaherty (22 pagg.), seguito da una filmografia e una bibliografia a cura di G. Calzolari e G. Calderoni.

4) « Cinema italiano del dopoguerra 1942-54 », in « Cinquant'anni di cinema italiano », Ed. Bestetti, Roma, 1953 (II ed. 1954), pagg. 49-80.
Panorama del cinema italiano neorealistico, attraverso l'esame dettagliato dell'opera dei seguenti registi: Rossellini, De Sica, Visconti, Blasetti, Genina, Camerini, Germi, Lattuada, Castellani, De Santis, Soldati, Zampa, Emmer, Antonioni, Fellini, Lizzani, Vergano, Gora, Cortese, Franciolini, Malaparte, De Filippo, Comencini, Pietrangeli.

5) « Cinema italiano (1903-1953) », Biblioteca contemporanea Mondadori n. 11, Ed. Mondadori, Milano, 1954, pagg. 188.
Storia del cinema italiano dalle origini al 1953, suddivisa in tre parti: 1) Il film muto (1903-1924); 2) Film di regime (1925-1942); 3) Il nuovo cinema (1945-1953).

6) « Film visti », Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di cinematografia n. 5, Ed. Bianco e Nero, Roma 1957, pagg. 601.
Raccolta antologica, curata dallo stesso Gromo, di articoli e recensioni cinematografiche, pubblicati su « La Stampa » dal 1931 al 1955.

7) « Venezia: panorama di venticinque anni », in « Bianco e Nero » a. XVIII, n. 9, Roma, settembre 1957, pagg. 1-16.

8) « Cinema italiano », in « Cinema d'oggi », Collezione del Vieussieux n. III, Ed. Vallecchi, Firenze, 1958, pagg. 5-26.
E' il testo di una conferenza sul cinema italiano tenuta da Gromo per i « Lunedì del Vieussieux » a Firenze nell'anno accademico 1954-55.

Sez. B - Articoli vari

La presente sezione comprende tutti gli articoli di vario argomento cinematografico apparsi su « La Stampa », ad eccezione di quelli pubblicati nelle rubriche « Cine-Stampa » e « Dietro lo schermo », per i quali si rimanda alle sezioni F e G, e delle critiche dei film, per le quali si rimanda alla sezione E. La data posta tra parentesi indica il giorno di pubblicazione su « La Stampa ».

1) « Guido Gozzano cineasta » (24 maggio 1932).

2) « Risorgerà a Torino un'industria cinematografica? » (1 dicembre 1932).
E' il primo di una serie di quattro articoli che, sotto il medesimo titolo, trattano delle attrezzature cinematografiche torinesi (Vedi i nn. 3, 4, 5).

3) « Arte e industria » (2 dicembre 1932).
Vedi n. 2.

4) « Gli uomini e i mezzi » (3 dicembre 1932).
Vedi n. 2.

5) « La parola a due tecnici dell'obbiettivo » (4 dicembre 1932).
Vedi n. 2. Sono riportate le opinioni di Schiapparelli e Bricarelli.

6) « Un libro italiano sul cinematografo: "Cinema, ieri e oggi" » (19 dicembre 1932).
Ampia recensione dell'omonimo libro di E. M. Margadonna.

7) « Dodici mesi di cinema » (26 ottobre 1939).
Bilancio della produzione italiana.

8) « Per il nostro cinema » (30 luglio 1943).
E' il primo di una serie di sette articoli che, sotto il medesimo titolo, trattano dei principali problemi del cinema italiano dopo la caduta del fascismo (Vedi nn. da 9 a 14). Sono stati ripubblicati in « Centrofilm » n. 10, Torino, giugno 1960.

9) « Due più due devono fare quattro » (5 agosto 1943).
Vedi n. 8.

10) « Dal copione al film, dai vecchi ai giovani » (8 agosto 1943).
Vedi n. 8.

11) « Giovani di oggi e di domani » (12 agosto 1943).
Vedi n. 8.

12) « Giornali e documentari » (22 agosto 1943).
Vedi n. 8.

13) « Questa povera critica » (29 agosto 1943).
Vedi n. 8.

14) « Arte e non arte a Venezia » (5 settembre 1943).
Vedi n. 8.

15) « All'insegna del film muto » (1 dicembre 1943).
Commento al programma del Cine Club Torino.

16) « Registi: Lubitsch » (4 dicembre 1947).

17) « Ricordo di Eisenstein: Incontro a Mosca » (15 febbraio 1948).

18) « Jacques Feyder, il regista de *La kermesse eroica* » (27 maggio 1948).

19) « Lumière e la sua grande avventura » (8 giugno 1948).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 15.

20) « De Sica e il suo "Bru" » (15 settembre 1948).
A colloquio con De Sica dopo la visione privata di *Ladri di biciclette*. Ripubblicato in « Film visti » pag. 311.

21) « Hollywood contro Venezia » (29 settembre 1948).
Polemica con Elsa Maxwell a proposito della non assegnazione del premio a Venezia al film *Macbeth* di O. Welles.

22) « Per la Mostra dell'Occidente: il "Festival" torinese » (10 settembre 1949).
Notizie sulla settimana cinematografica torinese.

23) « Cinema comunista a congresso » (1 ottobre 1949).
Sul congresso internazionale cinematografico svoltosi a Perugia.

24) « Ricordo di Jannings » (4 gennaio 1950).

25) « Cronache del cinema » (10 gennaio 1950).
Dalla nuova legge cinematografica italiana alle prime indiscrezioni sulla Mostra di Venezia del 1950.

26) « Musica e film » (23 maggio 1950).
Sul congresso « Musica e film » tenutosi a Firenze.

27) « La settimana del cinema » (1 ottobre 1950).
Notizie sulla settimana cinematografica torinese.

28) « Questo cinema » (26 giugno 1952).
Ampia recensione dei libri di G. Aristarco: « Storia delle teoriche del film » e « L'arte del film ».

29) « Per un cinema italiano » (6 dicembre 1953).
Sul convegno dedicato ai problemi del neorealismo tenutosi a Parma.

30) « Inchiesta sul nostro cinema » (4 maggio 1954).
E' il primo di una serie di tre articoli sulla situazione della cinematografia italiana: legislazione, produzione, censura (Vedi nn. 31, 32).

31) « La giostra dei milioni » (6 maggio 1954).
Vedi n. 30.

32) « Gli occhiali di Anastasia » (8 maggio 1954).
Vedi n. 30.

33) « Al servizio del pubblico » (14 ottobre 1954).
Sulla costituzione a Montecatini della Associazione dei critici dello spettacolo, presieduta da Silvio D'Amico.

34) « Jean Painlevé e i suoi film » (23 marzo 1955).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 533.

35) « La pettegola numero uno » (27 ottobre 1955).
Ampia recensione del libro « Sotto il mio cappello » di Hedda Hopper.

36) « Dove corri, Sammy? » (24 novembre 1955).
Ampia recensione del libro omonimo di Budd Schulberg.

37) « Processo a Hollywood » (21 giugno 1956).
Ampia recensione del libro omonimo di Lillian Ross.

38) « La parabola della Garbo » (31 gennaio 1957).
Ampia recensione del libro « Greta Carbo » di J. Bainbridge.

39) « Il romanzo di un regista » (8 maggio 1958).
Ampia recensione del libro « Il successo » di Luigi Zampa.

40) « Il Museo del Cinema » (27 settembre 1958).
Sull'inaugurazione del Museo del Cinema di Torino.

41) « Compleanno di Chaplin » (18 aprile 1959).
In occasione del 70° compleanno di Chaplin, considerazioni critiche sulla sua opera.

42) « Addio à Pastrone » (2 luglio 1959).
Ricordo di Giovanni Pastrone. Ripubblicato in « Centrofilm » n. 14, Torino ottobre 1960.

43) « Sguardi di cristallo » (19 dicembre 1959).
Ampia recensione del libro « Storia della fotografia » di P. Pollack.

44) « Scandalo a Venezia » (10 marzo 1960).
Articolo polemico sullo « scandalo » Lonero.

Sez. C - Servizi da Mostre e Festival (*)

Mostra di Venezia 1932 (13 agosto-3 settembre 1932).
Serie di articoli sui film presentati alla prima Mostra di Venezia, con giudizi particolarmente ampi sui film *Dr. Jekill and Mr. Hyde* di R. Mamoulian, *Der Congress tanzt* di E. Charell, *Verso la vita* di N. Ekk, *Gli uomini che mascalzoni* di M. Camerini, *Sul placido Don* di O. Preobracenskaia, *Mädchen in Uniform* di L. Sagan, *Grand Hotel* di E. Goulding, *L'uomo che uccisi* di E. Lubitsch, *Il campione* di K. Vidor, *A nous la liberté* di R. Clair.

Mostra di Venezia 1934 (31 luglio-29 agosto, e 16 settembre 1934).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della seconda Mostra di Venezia, con giudizi particolarmente ampi sui film *Mascherata* di W. Forst, *Seconda B* di G. Ales-

(*) I titoli dei film recensiti da G. — e da noi riportati in questi brevi sommari dei servizi dai festival — sono quelli da lui usati nelle sue corrispondenze. Spesso, quando i titoli sono in italiano, si tratta della semplice traduzione italiana dei titoli originali, e non dei titoli con cui i film uscirono poi in Italia.

sandrini, *Coniglietti buffi* di W. Disney, *L'uomo invisibile* di J. Whale, *Fuggiaschi* di G. Ucicki, *Contact* di P. Rotha, *Reifende Jugend* di C. Froelich, *Estasi* di G. Machaty, *Stadio* di C. Campogalliani, *Piccole donne* di G. Cukor, *L'uomo di Aran* di R. Flaherty, *Acqua morta* di G. Rutten, *La signora di tutti* di M. Ophüls, *L'uragano* di V. Petrov, *Celiuskin, Notti di Pietroburgo* di G. Roscial e V. Stroeva, *Ivan* di A. Dovgenko, *Gulliver* di A. Ptsuko, *Le grand jeu* di J. Feyder, *Ragazzi allegri* di G. Aleksandrov, *Boule de suif* di M. Romm, *La regina Cristina* di R. Mamoulian, *Palos Brudefaerd* di Dalsheins, *Viva Villa* di J. Conway, *Varietà* di Ristori, *Jeunesse* di G. Lacombe, *La maestà bianca* di A. Kutter, *Teresa Confalonieri* di G. Brignone.

Mostra di Venezia 1935 (11 agosto-1 settembre, e 7 settembre 1935).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della terza Mostra di Venezia, con giudizi particolari ampi sui film *Casta Diva* di C. Gallone, *Becky Sharp* di R. Mamoulian, *Il figliol prodigo* di L. Trenker, *La romanza dei Tatra* di J. Rovenski, *Broadway Bill* di F. Capra, *Erminia e i sette galantuomini* di F. Wysbar, *Non mi sfuggirai* di P. Czinner, *I ragazzi della via Paal* di F. Borzage, *Peer Gynt* di F. Wendhausen, *Delitto e castigo* di P. Chenal, *La principessa e lo studente* di O. Canturek, *Io per te, tu per me* di C. Frölich, *Cantiere navale* di P. Rotha, *Bozambo* di Z. Korda, *I due re* di H.Steinhoff, *Furia nera* di M. Curtiz, *Il giorno della grande avventura* di J. Leites, *Scarpe al sole* di M. Elter, *Riccioli d'oro* di I. Cummings, *Passaporto rosso* di G. Brignone, *Il trionfo della volontà* di L. Riefensthal, *La mascotte* di L. Mathot, *Folies Bergère* di R. Del Ruth, *Marie Chapdelaine* di J. Duvivier, *I crociati* di C.B. De Mille, *La maschera eterna* di W. Hochbaum, *Capriccio spagnolo* di J. von Sternberg, *Il poliziotto Schwenke* di C. Frölich, *La dame aux camélias* di R. Rivers, *Sui mari della Cina* di T. Garnett, *Itto* di J. Benoit-Lévy e M. Epstein, *Il re dei commedianti* di E. Engel, *Gli Swedenhielm* di G. Molander, *La spia* (Il traditore) di F. Fors, *Dante's Inferno* di H. Lachman, *Regina* di E. Waschneck, *Darò un milione* di M. Camerini, *Anna Karenina* di C. Brown.

Mostra di Venezia 1936 (11 agosto-6 settembre 1936).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della quarta Mostra di Venezia, con giudizi particolarmente ampi sui film *Desiderio di Re* di J. von Sternberg, *I tre gattini* di W. Disney, *Mayerling* di A. Litvak, *Accordo finale* di D. Sierk, *Morena clara* di F. Rey, *La vita di Luigi Pasteur* di W. Dieterle, *Show Boat* di J. Whale, *Romanzo di un baro* di S. Guitry, *Ballerine* di G. Machaty, *Il richiamo del silenzio* di L. Poirier, *L'uomo dei miracoli* di R. Young, *Scrooge* di H. Edwards, *Ave Maria* di J. Riemann, *Il sentiero del pino solitario* di N. Hathaway, *Kermesse heroïque* di J. Feyder, *Metallo del cielo* di W. Ruttmann, *Traditori* di K. Ritter, *Squadrone bianco* di A. Genina, *Lo studente povero* di G. Jacoby, *Maria di Scozia* di J. Ford, *La sinfonia dei banditi* di F. Feher, *Veglia d'armi* di M. L'Herbier, *Il gallo Robin* di W. Disney, *Il fantasma galante* di R. Clair, *San Francisco* di W. Van Dyke, *Cavalleria* di G. Alessandrini, *L'imperatore della California* di L. Trenker, *Gioventù del mondo* di L. Riefensthal, *E' arrivata la felicità* di F. Capra, *The Great Ziegfield* di R. Z. Leonard.

Mostra di Venezia 1937 (11 agosto-5 settembre 1937).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della quinta Mostra di Venezia, con giudizi particolarmente ampi sui film *Shall We Dance* di M. Sandrich, *Match di polo* di W. Disney, *Le miniere di Re Salomone* di R. Stevenson, *Le messager* di R. Rouleau, *Winterset* di A. Santell, *Alpinismo* di W. Disney, *Statue Parade* di P. Rotha, *Kid Galahad* di M. Curtiz, *Patrioten* di K. Ritter, *Theodora Goes Wild* di R. Boleslawski, *I condottieri* di L. Trenker, *I Lloyds di Londra* di H. King, *Country Cousin* di W. Disney, *La grande illusione* di J. Renoir, *Sherlock Holmes* di K. Hartl, *Tre ragazze in gamba* di H. Koster, *Der Herrscher* di V. Harlan, *Hélène* di J. Bénoit-Lévy e M. Epstein, *Music Land* di W. Disney, *Sentinelle di bronzo* di R. Marcellini, *Mannesmann* di W. Ruttmann, *Farewell Again* di T. Whelen, *Il vecchio mulino* di W. Disney, *E' nata una stella* di W. Wellmann, *Scipione l'Africano* di C. Gallone, *Edge of the World* di M. Powell, *Wenn wir alle Angel wären* di C. Frölich, *Le perle della corona* di S. Guitry, *Il signor Max* di M. Camerini, *Il dottor Volante* di M. Mander, *Elephant Boy* di R. Flaherty, *La luna sulle rovine* di K. Sasaki, *San Tukaram* di V. Damle, *Verso*

nuove rive di D. Sierk, *Le cinque schiave* di L. Bacon, *Carnet di ballo* di J. Duvivier, *La grande Vittoria* di H. Wilcox, *Sangue gitano* di H. Schuster.

Mostra di Venezia 1938 (9 agosto-1 settembre 1938).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della sesta Mostra di Venezia, con giudizi particolarmente ampi sui film *Test Pilot* di V. Fleming, *The River* di P. Lorentz, *Heimat* di C. Frölich, *Panenstvi* di O. Vavra, *Il bravo piccolo sarto* di W. Disney, *La nidiata di mamma Carey* di R. Lee, *Il giocatore di scacchi* di J. Dréville, *Il prigioniero di Zenda* di J. Cromwell, *Breack the News* di R. Clair, *Il genio della scena, La morte del cigno* di J. Bénoit-Lévy, *Il buon seme* di P. Squitieri e V. Gallo, *Jezebel* di W. Wyler, *L'inatteso, Le avventure di Tom Sawyer* di N. Taurog, *La pattuglia* di T. Tomotaka, *Prigione senza sbarre* di L. Moguy, *Volto di donna* di G. Molander, *Tracce scomparse* di V. Harlan, *Nomadi* di J. Feyder, *The Rage of Paris* di H. Koster, *Il principe Azim* di Z. Korda, *I fratelli Hordubal* di M. Fric, *Giuseppe Verdi* di C. Gallone, *Una donna vivace* di G. Stevens, *Der Mustergatte* di W. Liebeneiner, *Follie di Goldwyn* di G. Marshall, *Le ragazze di Kutnà Hora* di O. Vavra, *Biancaneve e i sette nani* di W. Disney, *Hanno rapito un uomo* di G. Righelli, *Quai des brumes* di M. Carné, *Rezi Pentek* di L. Vajda, *Olympia* di L. Riefensthal, *Ramutcho* di R. Barberis, *Luciano Serra pilota* di G. Alessandrini, *Pigmalione* di A. Asquith e L. Howard, *L'innocente* di M. Cammage, *Erlaub auf Ehrenwort* di K. Ritter, *Sotto la croce del Sud* di G. Brignone, *Maria Antonietta* di W. Van Dyke.

Mostra di Venezia 1939 (9 agosto-1 settembre 1939).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della settima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *L'oro della montagna* di M. Haufler, *Dietro la facciata* di Y. Mirande e G. Lacombe, *Grandi magazzini* di M. Camerini, *Pour le merite* di K. Ritter, *Dernière jeunesse* di J. Musso, *Giovanotto godi la tua giovinezza* di P. Lindberg, *Il Mikado* di V. Schertzinger, *Quarant'anni* di J. Gréville, *Castelli in aria* di A. Genina, *La fin du jour* di J. Duvivier, *Un pugno di riso* di P. Fejos, *La terra* di T. Uchida, *Il sogno di Butterfly* di C. Gallone, *Montevergine* di C. Campogalliani, *Bel Ami* di W. Forst, *Capricci di giovani* di R. Stevenson, *Margherita, Armando e suo padre* di F. Mugica, *Vent'anni d'arte muta* di E. Scarpa, *Una inebriante notte di ballo* di C. Frölich, *Humoresca* di O. Vavra, *Carnevale* di H. Schweikart, *Alba tragica* di M. Carné, *Le quattro piume* di A. Korda, *Pescatori di balene* di A. Henrikson, *Il governatore* di V. Tourjanski, *Visione lontana* di L. Lapaire, *Jeunes filles en détresse* di G.W. Pabst, *Abuna Messias* di G. Alessandrini, *Il pianto delle zitelle* di G. Pozzi-Bellini.

Mostra di Venezia 1940 (25 agosto-9 settembre 1940).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della Mostra di Venezia 1940 con giudizi particolarmente ampi sui film *Armonie di primavera* di P. Francisci, *Il ballo de l'Opera* di G. von Bolvary, *Oltre l'amore* di C. Gallone, *I lupi del monte Surul* di J. Rubner e A. Popescu, *Accademisti* di W. Hildebrand, *Mani liberate* di H. Schweikart, *La peccatrice* di A. Palermi, *Amore materno* di G. Ucicky, *L'assedio dell'Alcazar* di A. Genina, *Acciaio* di P. Lindberg, *Gul Babà* di K. Nadasdy, *Il cavaliere di Kruja* di C. Campogalliani, *L'ebreo Süss* di V. Harlan, *Una romantica avventura* di M. Camerini, *Trenk, capitano di ventura* di H. Selpin, *Don Pasquale* di C. Mastrocinque, *Stefano Danko* di L. Kalmar, *Il mastro di posta* di G. Ucicky, *Abbandono* di M. Mattoli, *L'uomo del paese sconosciuto* di M. Fric.

Mostra di Venezia 1941 (31 agosto-15 settembre 1941).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della Mostra di Venezia 1941 con giudizi particolarmente ampi sui film *La falena* di F. Cap, *Ritorno* di G. Ucicky, *Un galantuomo* di S. Baumann, *La corona di ferro* di A. Blasetti, *Madreselva* di L. Amadori, *Operette* di W. Forst, *Lettere d'amore smarrite* di L. Lindtberg, *Ragazza che dorme* di A. Forzano, *Regina la bella fioraia* di T. Särkka, *Annelie* di J. von Baky, *Un delitto* di A. Henrikson, *Ore nove lezione di chimica* di M. Mattoli, *Il bastardo* di G. Stevens, *Wunschkonzert* di E. von Borsody, *L'avvocato dei poveri* di V. Slavinsky, *Marianela* di B. Perojo, *Fiamme* di L. Kalmar, *Nozze di sangue* di G. Alessandrini, *Il piccolo Mattia* di E. Hauberger, *Commedianti* di G.W. Pabst, *Europa non risponde* di G. Radvany, *Balliamo, maestro* di S. Baumann, *I mariti* di C. Ma-

strocinque, *Puerta cerrada* di L. Slavinsky, *Don Buonaparte* di F. Calzavara, *Ohm Krüger* di H. Steinhoff, *Ich klage an!* di W. Liebeneiner, *Alter ego* di F. Bàn, *La nave bianca* di R. Rossellini, *Mette vince la scommessa* di E. Gregers.

Mostra di Venezia 1942 (31 agosto-16 settembre 1942).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della Mostra di Venezia 1942 con giudizi particolarmente ampi sui film *Il grande Re* di V. Harlan, *Alfa Tau* di F. De Robertis, *Franchi tiratori* di A. Ohberg, *Oltre la frontiera* di V. Ilmari, *Il villaggio maledetto* di F. Key, *Un colpo di pistola* di R. Castellani, *Ala arriba* di L. De Barros, *Il Landamano Stauffacher* di L. Lindtberg, *La città d'oro* di V. Harlan, *Gente che passa* di M. Haufler, *La scala di Giacobbe* di G. Molander, *Bengasi* di A. Genina, *Andreas Schluter* di H. Maisch, *La bella addormentata* di L. Chiarini, *Alla deriva* di B. Ipsen e L. Lauritzen, *Uomini della montagna* di I. Szöts, *Il corriere delle Indie* di E. Neville, *La clinica gialla* di I. Johansson, *Szirius* di A. Hamza, *Una storia d'amore* di M. Camerini, *Razza* di J.L. Saenz de Hereida, *Il grande amore* di R. Hansen, *Nozze all'inferno* di A. Roman, *Espiazione* di Z. Farkas, *Le vie del cuore* di C. Mastrocinque, *Goyescas* di B. Perojo, *La grande ombra* di P. Verhoeven, *Odessa in fiamme* di C. Gallone, *Sangue viennese* di W. Forst, *Una donna a bordo* di G. Skoglund, *Noi vivi* e *Addio Kira* di G. Alessandrini.

Mostra di Venezia 1947 (24 agosto 1947).

Articolo sui film in concorso dell'ottava Mostra di Venezia con ampia recensione del film *Lo straniero* di O. Welles.

Mostra di Venezia 1948 (19 agosto-7 settembre 1948).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della nona Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Scarpette rosse* di Powell e Pressburger, *Una storia della Louisiana* di R. Flaherty, *L'altra vita* di R. Steinboeck, *Amore* di R. Rossellini, *Il processo* di G.W. Pabst, *Sotto il sole di Roma* di R. Castellani, *L'ultima tappa* di W. Jakubowska, *L'aquila a due teste* di J. Cocteau, *L'angelo con la tromba* di K. Hartl, *Donne senza volto* di G. Molander, *Amleto* di L. Olivier, *Gentleman's Agreement* di E. Kazan, *Dedée d'Anvers* di Y. Allégret, *Dio ve ne renderà merito* di L.C. Amadori, *Morituri* di E. York, *Il tesoro della Sierra Madre* di J. Huston, *La battaglia per l'acqua pesante* di T. Vibe Muller, *Il fuggitivo* di J. Ford, *Melody Time* di W. Disney, *Oliver Twist* di D. Lean, *Senza pietà* di A. Lattuada, *Idolo infranto* di C. Reed, *Paysans noirs* di G. Regnier, *Paris* 1900 di Vedrès, *Musica al buio* di I. Bergman, *Gran premio* di C. Brown, *La terra trema* di L. Visconti, *Macbeth* di O. Welles, *Fuga in Francia* di M. Soldati.

Mostra di Venezia 1949 (11 agosto-3 settembre 1949).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della decima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *La fossa dei serpenti* di A. Litvak, *Sofkà* di K. Novakovic, *I tre caballeros* di W. Disney, *L'azzurra laguna* di F. Launder, *Lotta senza odio, Ragazze dietro le sbarre* di A. Braun, *L'escluso* di S. Meyers, *Il campione* di M. Robson, *Scott nell'Antartide* di C. Frend, *Alla luce dei ricordi* di J. Delannoy, *L'inafferrabile Primula* di Powell e Pressburger, *Ein Breira* di J. Leytes, *Profondità misteriose* di G.W. Pabst, *L'uomo e il suo peccato* di P. L'Anglais, *Gli ultimi giorni di Dolwyn* di E. Williams, *Nel regno dei cieli* di J. Duvivier, *Johnny Belinda* di J. Negulesco, *Eva* di G. Molander, *I fratelli Dinamite* di N. Pagot, *Dopo la pioggia il sereno* di D. Butler, *La ballata di Berlino* di R.A. Stemmle, *Jour de fête* di J. Tati, *Quasi un delinquente* di H. Fregonese, *Sangue blu* di R. Hamer, *La passione secondo S. Matteo* di E. Marischka, *Equatore dai cento volti* di A. Cauvin, *La casa solitaria* di J. Rybkowski, *Patto col diavolo* di L. Chiarini, *La rosa di Bagdad* di A.G. Domeneghini, *Secret Land, Il ritratto di Jenny* di A. Dieterle, *La malquerida* di E. Fernandez, *Meera* di E.R. Dungan, *Manon* di Clouzot, *La fiamma che non si spegne* di V. Cottafavi, *Cielo sulla palude* di A. Genina.

Mostra di Venezia 1950 (20 agosto-11/12 settembre 1950).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della undicesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Rendez-vous avec la chance* di E. Reinert, *Cenerentola* di W. Disney, *Una volta ladra* di W.E. Wilder, *Il ginecologo Dr. Praetorius* di C. Goetz e C.P. Gillman, *Giungla d'asfalto* di J. Huston, *L'uomo senza volto* di

G.B. Oro, *Segreto di Stato* di S. Gilliat, *La casa di mio padre* di H. Klyne e M. Levin, *Al di là del male* di J. Krumgold, *Accadde in settembre* di W. Dieterle, *Stromboli* e *Francesco Giullare di Dio* di R. Rossellini, *Gli anni della danza* di H. French, *La ronde* di M. Ophüls, *Sulle onde* di S. Rodriguez, *Rosauro Castro* di R. Gavaldon, *Seven Days to Noon* di J. Boulting, *E' più facile che un cammello* di L. Zampa, *Cristo fra i muratori* di E. Dmytryk, *Gone to Earth* di Powell e Pressburger, *Das vierte Gebot* di E. von Borsody, *Partenza all'alba* di R. Baker, *Don Giovanni* di J.L. Saenz de Hereida, *Tutti gli uomini del re* di R. Rossen, *La noche del sabato* di R. Gil, *Prima Comunione* di A. Blasetti, *La vita comincia domani* di N. Vedrès, *Orfeo* di J. Cocteau, *Epilogo* di H. Kaütner, *Giustizia è fatta* di A. Cayatte, *Soltanto una madre* di A. Sjöberg, *Dio ha bisogno degli uomini* di J. Delannoy, *Bandiera gialla* di E. Kazan, *Domani è troppo tardi* di L. Moguy.

Mostra di Venezia 1951 (19 agosto-12 settembre 1951).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della dodicesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Alice nel paese delle meraviglie* di W. Disney, *Mezzo acro di natura* di W. Disney, *Lockende Gefahr* di R. York, *Sangre negra* di P. Chenal, *Rasho-mon* di A. Kurosawa, *Sotto le tende* di L. Lohola, *La diga è chiusa* di A. Koolhaas, *Caffé Paradiso* di Ipsen e Lauritzen, *Teresa* di F. Zinnemann, *La banda di Lavender Hill* di C. Crichton, *Gran Carneval* di B. Wilder, *Il ragazzo Mita* di R. Nóvakovic, *Diario di un curato di campagna* di R. Bresson, *Il medium* di G.C. Menotti, *No Resting Place* di P. Rotha, *Il fiume* di J. Renoir, *Bianche corsie* di P. Jackson, *Ombre sul Canal Grande* di G. Pellegrini, *Nebbia e sole* di J. Forqué, *Ragazzo selvaggio* di J. Delannoy, *L'assassinio nella cattedrale* di G. Hoellering, *Carlotta e Carlottina* di J. von Baky, *La corona negra* di L. Saslavsky, *La notte è il mio regno* di G. Lacombe, *Nata ieri* di G. Cukor, *Quattordicesima ora* di H. Hathaway, *Parigi è sempre Parigi* di L. Emmer, *Barbablù* di Christian-Jaque, *Un tram che si chiama desiderio* di E. Kazan, *La città si difende* di P. Germi.

Mostra di Venezia 1952 (17 agosto-14 settembre 1952).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della tredicesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Assunta Spina, Cabiria* di G. Pastrone, *Cenere* di F. Mari, *Europa* '51 di R. Rossellini.

Mostra di Venezia 1953 (21 agosto-10 settembre 1953).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della quattordicesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Roman Holiday* di W. Wyler, *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di V. Pudovkin, *Gli arrivisti* di B. Stupica, *La naissance du cinéma* di G. Sadoul e R. Leenhardt, *Rimsky-Korsakov* di G. Roscial, *La saga di Anathan* di J. von Sternberg, *Ugetsu Monogatari* di K. Mizoguci, *Vergiss die Liebe nicht* di P. Verhoeven, *La giovinezza di Chopin* di A. Ford, *I vitelloni* di F. Fellini, *Il segreto del sangue* di M. Fric, *Vecchie leggende ceche* di J. Trnka, *Le bon Dieu sans confession* di C. Autant-Lara, *La principessa di Jhausi* di R.N. Banker, *Sadko* di A. Ptusko, *Anni facili* di L. Zampa, *La guerra de Dios* di R. Gil, *Donne in attesa* di I. Bergman, *Il piccolo fuggitivo* di Ashley, Engel e Orkin, *Letto matrimoniale* di I. Reis, *Moulin Rouge* di J. Huston, *Mano pericolosa* di S. Fuller, *Teresa Raquin* di M. Carné, *I vinti* di M. Antonioni.

Mostra di Venezia 1954 (22 agosto-9 settembre 1954).
Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della quindicesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *La finestra sul cortile* di A. Hitchcock, *Grisbi* di J. Becker, *I sette samurai* di A. Kurosawa, *Il fiume e la morte* di L. Buñuel, *Poema dell'uomo* di B. Charaliev, *Come nei sogni* di C. Gyllenberg, *Antonio e Virgoletta* di T. Engel, *Sesto Continente* di F. Quilici, *Surang* di V. Shantaram, *La romana* di L. Zampa, *L'ammutinamento del Caine* di E. Dmytryk, *Il bastardo* di L. Demare, *L'intendente Sansho* di K. Mizoguci, *Altezza Reale* di H. Braun, *Senso* di L. Visconti, *Fronte del porto* di E. Kazan, *L'aria di Parigi* di M. Carné, *Executive Suite* di R. Wise, *Giulietta e Romeo* di R. Castellani, *La strada* di F. Fellini, *L'oro dei faraoni* di De Gastyne, *Tre soldi nella fontana* di J. Negulesco.

Mostra di Venezia 1955 (31 agosto 1955).
Articolo di recensione dei film proiettati alla sedicesima Mostra di Venezia in occa-

sione di una piccola mostra del cinema giapponese: *Ventiquattro occhi* di K. Kinoshita, *Le anatre selvatiche* di S. Toyoda, *Adolescenza* di H. Gosho.

Mostra di Venezia 1957 (25 agosto-10 settembre 1957).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della diciottesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Un angelo è sceso a Brooklyn* di L. Vajda, *Soltanto degli uomini* di B. Bauer, *Qualcosa che vale* di R. Brooks, *Vittoria amara* di N. Ray, *La storia di Esther Costello* di D. Miller, *I selvaggi* di R. Baledon, *Carrozzina per bambini* di Tasaka, *I sogni nel cassetto* di R. Castellani, *Grandes murailles* di G. Guerrasio, *Occhio per occhio* di A. Cayatte, *Un cappello pieno di pioggia* di F. Zinnemann, *L'invitto* di S. Ray, *Trono di sangue* di A. Kurosawa, *Le notti bianche* di L. Visconti, *Malva* di V. Braun, *Quartiere dei Lillà* di R. Clair.

Mostra di Venezia 1958 (24 agosto-9 settembre 1958).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della diciannovesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Il piccolo campo* di A. Mann, *La ragazza Rosemarie* di R. Thiele, *L'ottavo giorno della settimana* di A. Ford, *Luci della notte* di L.E. Kjellgren, *La vedova di Otar* di M. Ciaureli, *L'uomo del risciò* di H. Inagaki, *La tana del lupo* di J. Weiss, *Una vita* di A. Astruc, *Italia in Patagonia* di G. Guerrasio, *La bocca della verità* di R. Neame, *En cas de malheur* di Autant-Lara, *L'orchidea nera* di M. Ritt, *La leggenda di Narayama* di K. Kinoshita, *La sfida* di F. Rosi, *Gli amanti* di L. Malle.

Mostra di Venezia 1959 (23 agosto-8 settembre 1959).

Serie di articoli sui film e sulle manifestazioni della ventesima Mostra di Venezia con giudizi particolarmente ampi sui film *Il ragazzo e il ponte* di K. McClory, *La vita nelle tue mani* di Rosantzev, *Notte delle spie* di R. Hossein, *Pociag* di Kawalerovicz, *Esterina* di C. Lizzani, *Stalingrado* di F. Wisbar, *Sonatas* di J.A. Bardem, *Il generale della Rovere* di R. Rossellini, *Anni insonni* di F. Mariassy, *Enjo* di K. Ichikawa, *A doppia mandata* di C. Chabrol, *Anatomia di un omicidio* di O. Preminger, *Il volto* di I. Bergman, *La grande guerra* di M. Monicelli, *A qualcuno piace caldo* di B. Wilder.

Festival di Cannes 1950 (7 marzo 1950).

Recensione del film *La Marie du port* di M. Carné, *Orphée* di J. Cocteau, *Rendez-vous avec la chance* di E. Reinert.

Festival di Cannes 1951 (21 aprile 1951).

Recensione del film *Eva contro Eva* di J. Mankievicz.

Festival di Cannes 1953 (28 e 30 aprile 1953).

Recensioni dei film *Il nostro villaggio* di L. Lindtberg, *Tre mogli perfette* di R. Gavaldon, *Il nocciolo della questione* di G. O'Ferral, *La vie passionnée de Clemenceau* di G. Pronteau e J. Le Bailly.

Festival di Cannes 1954 (4-13 aprile 1954).

Serie di articoli sui film e considerazioni sul Festival di Cannes 1954 con giudizi particolarmente ampi sui film *Destini di donna* di I. Tadashi, *Il destino di Marina* di Schmaronk e Ivtchenko, *Il ragazzo e la nebbia* di R. Gavaldon, *Comicos* di J.A. Bardem, *Il grande gioco* di R. Siodmak, *Carosello napoletano* di E. Giannini, *Prima del diluvio* di A. Cayatte, *Due ettari di terra* di B. Roy.

Festival di Cannes 1957 (12-18 maggio 1957).

Serie di articoli sui film e considerazioni sul Festival di Cannes 1957 con giudizi particolarmente ampi sui film *Le notti di Cabiria* di F. Fellini, *Tempo di mietitura* di M. Kassila, *Il tetto del Giappone* di S. Imamura, *Incidente sullo Yang-tse* di M. Anderson, *La legge del Signore* di W. Wyler, *La linea del destino* di L.J. Peries, *Un condannato a morte è fuggito* di R. Bresson, *Don Chisciotte* di G. Kosintzev, *Same Jakki* di P. Host, *Gotama il Budda* di R. Khanna, *Figli perduti* di M. Makovec, *Il settimo sigillo* di I. Bergman, *Faustina* di J.L. Saenz de Hereida.

Sez. D - Servizi vari

1) « Il cinema in Campidoglio » (19 aprile 1934).
Da Roma: è il primo di una serie di quattro articoli sul primo Congresso dell'Istituto internazionale del cinema educativo (I.I.C.E.) tenutosi a Roma (Vedi nn. 2, 3, 4).

2) « Il Duce inaugura in Campidoglio il Congresso Internazionale del Cinema Educativo » (20 aprile 1934).
Vedi n. 1.

3) « Fra le quinte del I° Congresso dell'I.I.C.E. » (24 aprile 1934).
Articolo apparso su « Cine-Stampa » (Vedi n. F 24).

4) « La lavagna di domani » (29 aprile 1934).
Vedi n. 1.

5) « Viaggio al Cinema dei Soviet » (14 marzo 1935).
Da Mosca: è il primo di una serie di sette articoli sulla cinematografia sovietica (Vedi nn. da 6 a 11). Nascita, crisi e sviluppi del cinema sovietico.

6) « Un "festival" per modo di dire » (16 marzo 1935).
Vedi n. 5. Recensione del film *Ciapaiev* dei Vassiliev.

7) « L'uomo dalle cinquemila marionette » (21 marzo 1935).
Vedi n. 5. Intervista con Alexandr Ptusko: su *Il nuovo Gulliver*.

8) « Uomini qualunque in primo piano » (23 marzo 1935).
Vedi n. 5. La forza del cinema sovietico sta nell'aderenza dei temi alla vita quotidiana del popolo russo.

9) « La ghepeù dell'obiettivo » (28 marzo 1935).
Vedi n. 5. Sulle disposizioni del partito comunista bolscevico in materia cinematografica.

10) « I tre santoni del "Kino" » (4 aprile 1935).
Vedi n. 5. Interviste con Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko.

11) « Dove vogliono arrivare » (7 aprile 1935).
Vedi n. 5. Considerazioni sulla recente produzione cinematografica sovietica.

12) « Il nuovo schermo del Lido » (19 novembre 1936).
Da Roma: sui lavori preparatori per la quarta Mostra di Venezia.

13) « Il pubblico e i "suoi" film » (28 gennaio 1941).
Da Berlino: è il primo di una serie di sei articoli sulla cinematografia tedesca (« Viaggio al cinema del Reich ») (Vedi nn. da 14 a 18). Considerazioni sul pubblico tedesco; recensione del film *Operette* di W. Forst.

14) « Lo Stato e lo schermo » (31 gennaio 1941).
Vedi n. 13.

15) « Propositi e tendenze » (4 febbraio 1941).
Vedi n. 13. Sulle direttive politiche di Goebbels.

16) « Lavagne bianche » (7 febbraio 1941).
Vedi n. 13. Considerazioni sui documentari scientifici tedeschi.

17) « Il museo nell'officina » (12 febbraio 1941).
Vedi n. 13. Visita all'UFA e al suo museo.

18) « Il film che vedremo » (15 febbraio 1941).
Vedi n. 13. Panorama della produzione tedesca.

19) « *Limelight* di Charlie Chaplin proiettato per la prima volta a Londra » (15 ottobre 1952).
Da Londra: è il primo di una serie di quattro articoli sulla situazione cinematografica britannica (Vedi nn. 20, 21, 22). Ripubblicato in « Film visti » pa. 424.

20) « La trionfale giornata di Chaplin » (17 ottobre 1952).
Vedi n. 19.

21) « Primo tempo del cinema inglese » (23 ottobre 1952).
Vedi n. 19. Breve storia della cinematografia britannica.

22) « Il nuovo padrone » (26 ottobre 1952).
Vedi n. 19. Sull'organizzazione cinematografica di Arthur Rank.

23) « La "settimana del cinema italiano" a Londra » (26 ottobre 1954).
Da Londra: è il primo di una serie di cinque articoli sulla cinematografia britannica (Vedi n.. da 24 a 27).

24) « Che cosa vuole il pubblico inglese » (29 ottobre 1954).
Vedi n. 23.

25) « L'avventura dei "continentali" » (31 ottobre 1954).
Vedi n. 23. Sulla situazione dell'esercizio cinematografico britannico.

26) « Due volti di un pubblico » (3 novembre 1954).
Vedi n. 23. Sui rapporti esistenti in Gran Bretagna tra cinema e teatro.

27) « Film, governo e produttori » (6 novembre 1954).
Vedi n. 23.

28) « Primo cinema giapponese » (21 aprile 1955).
Da Tokio: è il primo di due articoli sul cinema giapponese (Vedi n. 29). Breve storia del cinema giapponese prebellico.

29) « Il primo bacio del film giapponese » (23 aprile 1955).
Vedi n. 28. Breve storia del cinema giapponese postbellico.

30) « Lungo il "Viale del tramonto" » (25 maggio 1955).
Da Hollywood: è il primo di una serie di otto articoli su Hollywood, apparsi sotto il titolo « Volti e istanti di Hollywood » (Vedi nn. da 31 a 37).

31) « Visita a Rodolfo Valentino » (27 maggio 1955).
Vedi n. 30.

32) « Donne, numeri e comparse » (31 maggio 1955).
Vedi n. 30.

33) « Divi e dive al lavoro » (2 giugno 1955).
Vedi n. 30.

34) « Da "Ciro" al "Mocambo" » (5 giugno 1955).
Vedi n. 30.

35) « La "grande purga" della TV. » (9 giugno 1955).
Vedi n. 30.

36) « Le officine dello spettacolo » (12 giugno 1955).
Vedi n. 30.

37) « Culver City e "Cinecittà" » (16 giugno 1955).
Vedi n. 30.

38) « Volti del Giappone d'oggi » (13 marzo 1956).
Da Roma: è il primo di una serie di tre articoli sulla « settimana del film nipponico » svoltasi a Roma. Recensione del film *Maborosci no uma* (Il cavallo di sogno) di K. Scima. (Vedi nn. 39, 40).

39) « Speranze, idilli e nostalgie » (15 marzo 1956).
Vedi n. 38. Recensioni dei film: *Kono kiroi sora no* (Sotto qualche parte del cielo) di M. Kabayashi, *Kucizuke* (Il bacio) di M. Naruse, H. Suzuki e M. Kakem, *Kisyu muso* (Vita di un artista) di S. Ko.

40) « Ultimi film e conclusione » (17 marzo 1956).
Vedi n. 38. Recensioni dei film: *Sciimoni Gakuen* (Una lettera per Tetsuo) di H. Scimizu, *Keisatsue nikki* (Diario di un commisariato) di G. Hisamatsu, *Hotaru no hikari* (Addio al liceo) di K. Mori.

Sez. E - Recensioni di film

La presente sezione comprende le ampie recensioni di film apparse sulla terza pagina de « *La Stampa* », *quelle apparse sotto i titoli* « *I grandi film* » (*Vedi nn. da* 4 *a* 12 *e* 14) *e* « *Le grandi prime del cinema* » (*Vedi nn.* 16 *e* 17), *nonché tutte le recensioni cinematografiche pubblicate posteriormente al* 1° *gennaio* 1956, *non comprese quindi nel libro* « *Film visti* » (*Vedi nn. da* 18 *a* 142), *queste ultime disposte in ordine alfabetico.*

1) « Il film del decennale: *Camicia nera* di G. Forzano » (24 marzo 1933).
2) «*Acciaio*: film di Walter Ruttmann da una trama di Pirandello » (8 aprile 1933).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 116.
3) « L'ultimo film di Valentino » (12 gennaio 1947).
Il figlio dello sceicco. Ripubblicato in « Film visti » pag. 57.
4) « *Les enfants du Paradis* di M. Carné » (23 novembre 1947).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 240.
5) « Renoir e la guerra » (27 novembre 1947).
La grande illusion. Ripubblicato in « Film visti » pag. 279.
6) « *L'uomo di Aran* di R. Flaherty » (17 dicembre 1947).
7) « L'ultimo Disney » (30 dicembre 1947).
Pinocchio. Ripubblicato in « Film visti » pag. 275.
8) « *La passione di Giovanna d'Arco* di C.T. Dreyer » (19 gennaio 1948).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 66.
9) « *Don Chisciotte* di G.W. Pabst » (25 gennaio 1948).
10) « Il primo Clair » (3 febbraio 1948).
Le voyage imaginaire. Ripubblicato in « Film visti » pag. 63.
11) « *Enrico V* di L. Olivier » (24 febbraio 1948).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 244.
12) « *Amleto* di L. Olivier » (30 gennaio 1949).
13) « Genina e il suo film » (21 settembre 1949).
Cielo sulla palude. Ripubblicato in « Film visti » pag. 330.
14) « Il ritorno di *Biancaneve* di W. Disney » (1 gennaio 1950).
15) « Premio Roma per il Cinema: *Terra di Dio* (*Stromboli*) di R. Rossellini » (14 marzo 1950).
16) « *La bellezza del diavolo* di R. Clair » (17 marzo 1950).
17) « *Guerra e Pace*: successo a New York di K. Vidor » (23 agosto 1956).
18) « *A doppia mandata* di C. Chabrol » (14 gennaio 1960).
19) « *Addio alle armi* di C. Vidor » (28 marzo 1958).
20) « *Ali delle aquile* (*Le*) di J. Ford » (16 novembre 1957).
21) « *All'Ovest niente di nuovo* di L. Milestone » (1 aprile 1956).
22) « *Amants* (*Les*) di L. Malle » (11 aprile 1959).
23) « *America vista da un francese* (*L'*) di F. Reichenbach » (17 aprile 1960).
24) « *Amore più grande del mondo* (*L'*) di Springsteen » (28 marzo 1956).
25) « *Anatomia di un omicidio* di O. Preminger » (4 ottobre 1959).

26) « *Angelo è sceso a Brooklyn (Un)* di L. Vajda » (14 novembre 1957).
27) « *Aquila solitaria (L')* di B. Wilder » (22 settembre 1957).
28) « *Arpa birmana (L')* di K. Ichikawa » (28 marzo 1958).
29) « *Ascensore per il patibolo* di L. Malle » (9 novembre 1958).
30) « *Assassino di fiducia* di R. Day » (28 giugno 1957).
31) « *Avventure di Arsenio Lupin (Le)* di J. Becker » (15 novembre 1957).
32) « *Bella addormentata nel bosco (La)* di W. Disney » (22 dicembre 1959).
33) « *Bell'Antonio (Il)* di M. Bolognini » (27 marzo 1960).
34) « *Bionda esplosiva (La)* di F. Tashlin» (17 ottobre 1957).
35) « *Bocca della verità (La)* di R. Neame » (21 novembre 1958).
36) « *Brama di vivere* di V. Minnelli » (7 giugno 1957).
37) « *Calle Mayor* di J.A. Bardem » (24 maggio 1957).
38) « *Capannina (La)* di M. Robson » (4 ottobre 1957).
39) « *Carmen Jones* di O. Preminger » (1 aprile 1956).
40) « *Cicala (La)* di S. Samsonov » (1 giugno 1957).
41) « *Città nuda (La)* di J. Dassin » (23 giugno 1957).
42) « *Colui che deve morire* di J. Dassin » (17 novembre 1957).
43) « *Condannato a morte è fuggito (Un)* di R. Bresson » (28 novembre 1958.).
44) « *Diario di Anna Frank (Il)* di G. Stevens » (16 ottobre 1959).
45) « *Dies irae* di C.T. Dreyer » (11 ottobre 1958).
46) « *Divina (La)* di J. Cromwell » (17 ottobre 1959).
47) « *Dolce vita (La)* di F. Fellini » (6 febbraio 1960).
48) « *Donna del giorno (La)* di F. Maselli » (7 febbraio 1957).
49) « *Donne degli altri (Le)* di J. Duvivier » (8 novembre 1958).
50) « *Eliana e gli uomini* di J. Renoir » (18 gennaio 1957).
51) « *Ettaro di cielo (Un)* di A. Casadio » (15 novembre 1958).
52) « *Europa di notte* di A. Blasetti » (28 febbraio 1959).
53) « *Fine dell'avventura (La)* di E. Dmytryk » (7 marzo 1956).
54) « *Forza bruta (La)* di J. Dassin » (23 giugno 1957).
55) « *Frenesia del delitto* di R. Fleischer » (16 maggio 1959).
56) « *Gastone* di M. Bonnard » (5 febbraio 1960).
57) « *Generale Della Rovere (Il)* di R. Rossellini » (31 ottobre 1959).
58) « *Giocatore (Il)* di C. Autant-Lara » (29 novembre 1958).
59) « *Gioconda (La)* di H. Gruel » (26 aprile 1960).
60) « *Giovani leoni (I)* di E. Dmytryk » (6 aprile 1958).
61) « *Gioventù bruciata* di N. Ray » (25 febbraio 1956).
62) « *Grande guerra (La)* di M. Monicelli » (29 ottobre 1959).
63) « *Grande paese (Il)* di W. Wyler » (29 marzo 1959).
64) « *Guerra e pace* di K. Vidor » (6 dicembre 1956).
65) « *Hiroshima, mon amour* di A. Resnais » (24 ottobre 1959).
66) « *Ingresso centesimi dieci* di I. Ferronetti » (5 gennaio 1957).
67) « *Innamorati (Gli)* di M. Bolognini » (7 marzo 1956).
68) « *Intrigo internazionale* di A. Hitchcock » (29 ottobre 1959).
69) « *Jonas* di O. Domnik » (21 novembre 1958).
70) « *Jovanka e le altre* di M. Ritt » (17 marzo 1960).
71) « *Legge (La)* di J. Dassin » (29 marzo 1959).
72) « *Magistrato (Il)* di L. Zampa » (15 ottobre 1959).

73) «*Maja desnuda* (*La*) di H. Koster» (24 dicembre 1958).
74) «*Mannequins de Paris* di A. Hunebelle» (5 giugno 1957).
75) «*Marito per Cinzia* (*Un*) di M. Shavelson» (13 settembre 1959).
76) «*Mio zio* di J. Tati» (30 ottobre 1958).
77) «*Moby Dick* di J. Huston» (23 dicembre 1956).
78) «*Mondo di notte* (*Il*) di L. Vanzi» (17 aprile 1960).
79) «*Morte di un amico* di F. Rossi» (23 gennaio 1960).
80) «*Nella città l'inferno* di R. Castellani» (30 gennaio 1959).
81) «*Notte dello scapolo* (*La*) di Delbert Mann» (23 ottobre 1957).
82) «*Notti bianche* (*Le*) di L. Visconti» (21 novembre 1957).
83) «*Notti di Cabiria* (*Le*) di F. Fellini» (13 ottobre 1957).
84) «*Nuit et brouillard* di A. Resnais» (26 aprile 1960).
85) «*Orchidea nera* (*L'*) di M. Ritt» (20 febbraio 1959).
86) «*Ordet* di C.T. Dreyer» (12 febbraio 1959).
87) «*Orfeo negro* di M. Camus» (4 novembre 1959).
88) «*Orientali* (*Le*) di R. Marcellini» (8 aprile 1960).
89) «*Otello* di S. Jutkevic» (13 maggio 1958).
90) «*Palloncino rosso* (*Il*) di A. Lamorisse» (21 dicembre 1956).
91) «*Papà, mamma, la cameriera ed io* di J.P. Le Chanois» (8 marzo 1956).
92) «*Paradiso terrestre* di L. Emmer» (17 agosto 1957).
93) «*Paris la nuit* di J. Baratier» (26 aprile 1960).
94) «*Pattuglia d'assalto* di C. Bernard-Aubert» (15 maggio 1958)
95) «*Peccatori in blue-jeans* di M. Carné» (24 gennaio 1949).
96) «*Pepote* di L. Vajda» (20 aprile 1956).
97) «*Policarpo ufficiale di scrittura* di M. Soldati» (19 marzo 1959).
98) «*Ponte sul fiume Kwai* (*Il*) di D. Lean» (29 marzo 1958).
99) «*Posto delle fragole* (*Il*) di I. Bergman» (12 aprile 1959).
100) «*Poveri ma belli* di D. Risi» (24 gennaio 1957).
101) «*Pranzo di nozze* di R. Brooks» (17 agosto 1957).
102) «*Quando volano le cicogne* di M. Kalatozov» (12 dicembre 1958).
103) «*Quarantunesimo* (*Il*) di L. Ciukrai» (11 marzo 1958).
104) «*400 colpi* (*I*) di F. Truffaut» (9 ottobre 1959).
105) «*Quella certa età* di C. Autant-Lara» (2 giugno 1957).
106) «*Racconti della luna pallida d'agosto* (*I*) di K. Mizoguci» (16 sett. 1959).
107) «*Ragazza Rosemarie* (*La*) di R. Thiele» (5 dicembre 1958).
108) «*Ragazze di Okinawa* (*Le*) di T. Imai» (28 marzo 1956).
109) «*Re a New York* (*Un*) di C. Chaplin» (12 ottobre 1957).
110) «*Riccardo III* di L. Olivier» (10 febbraio 1957).
111) «*Ronde* (*La*) di M. Ophüls» (30 gennaio 1959).
112) «*Sayonara* di J. Logan» (8 marzo 1958).
113) «*Seme della violenza* (*Il*) di R. Brooks» (22 febbraio 1957).
114) «*Settimo sigillo* (*Il*) di I. Bergman» (15 gennaio 1960).
115) «*Sfida* (*La*) di F. Rosi» (18 settembre 1958).
116) «*Signora mia zia* (*La*) di M. Da Costa» (27 febbraio 1959).
117) «*Sogni nel cassetto* (*I*) di R. Castellani» (28 settembre 1957).
118) «*Soliti ignoti* (*I*) di M. Monicelli» (25 settembre 1958).
119) «*Storia di una monaca* di F. Zinnemann» (10 ottobre 1959).

120) « *Strada dei quartieri alti* (*La*) di J. Clayton » (30 ottobre 1959).
121) « *Strada lunga un anno* (*La*) di G. De Santis » (30 maggio 1959).
122) « *Svitato* (*Lo*) di C. Lizzani » (4 marzo 1956).
123) « *S.M. Eisenstein* (doc. sovietico) » (8 aprile 1960).
124) « *Tana del lupo* (*La*) di J. Weiss » (7 maggio 1959).
125) « *Tempesta* (*La*) di A. Lattuada » (19 dicembre 1958).
126) « *Tempo d'estate* di D. Lean » (14 febbraio 1956).
127) « *Tenda scarlatta* (*La*) di A. Astruc » (26 aprile 1960).
128) « *Tentazione* di E. Takizawa » (21 settembre 1958).
129) « *Testimone d'accusa* di B. Wilder » (15 marzo 1958).
130) « *Tokio di notte* di U. Inoue » (31 gennaio 1960).
131) « *Trapezio* di C. Reed » (12 dicembre 1956).
132) « *Trono di sangue* (*Il*) di A. Kuroshawa » (10 ottobre 1959).
133) « *Ultima spiaggia* (*L'*) di S. Kramer » (21 dicembre 1959).
134) « *Uomini non pensano che a quello* (*Gli*) di Y. Robert » (24 aprile 1958).
135) « *Uomo del ricsciò* (*L'*) di H. Inagaki » (15 marzo 1959).
136) « *Uomo di paglia* (*L'*) di P. Germi » (23 marzo 1958).
137) « *Uomo facile* (*Un*) di P. Heusch » (24 aprile 1959).
138) « *Vampata d'amore* (*Una*) di I. Bergman » (18 marzo 1960).
139) « *Vecchio e il mare* (*Il*) di J. Sturges » (26 novembre 1958).
140) « *Vertigine bianca* di G. Ferroni » (14 aprile 1956).
141) « *Vita a due* (*La*) di C. Duhour » (28 febbraio 1959).
142) « *Volto nella folla* (*Un*) di E. Kazan » (11 gennaio 1958).

Sez. F - Cine-Stampa

La presente sezione comprende tutti gli articoli apparsi sulla pagina settimanale « Cine-Stampa », pubblicata su « La Stampa » a partire dal gennaio 1933 fino al giugno 1935 e dedicata ai vari problemi della cinematografia italiana e straniera.

1) « Decadenza del cinema? » (23 gennaio 1933).
Contro l'abuso dei dialoghi nei film, si richiama l'esigenza che il cinema deve essere essenzialmente « cinema ».

2) « Si vuole del "nuovo" » (6 febbraio 1933).
La vera novità nel cinema sta nel modo di realizzare cinematograficamente un soggetto, anche se già altre volte sfruttato.

3) « Mary Pickford e Douglas Fairbanks. Da bordo del "Rex" alle nevi del Sestrière » (28 febbraio 1933).

4) « Cinema italiano. Per i giovani » (14 marzo 1933).
La nostra cinematografia ha soprattutto bisogno di giovani. Ripubblicato in questo numero di « Bianco e Nero ».

5) « Parlare dell'Italia » (21 marzo 1933).
E' necessario un cinema realista, che descriva la vera Italia. Basta con i film di « cartapesta ». Ripubblicato in questo numero di « Bianco e Nero ».

6) « Chiudere il tabarino » (28 marzo 1933).
Il cinema italiano deve abbandonare i soggetti insulsi e facili; deve realizzare soprattutto soggetti « suoi ». Ripubblicato in questo numero di « Bianco e Nero ».

7) « Aiutare i giovani » (4 aprile 1933).
Occorrono scuole di cinematografia per formare i nuovi quadri. Ripubblicato in questo numero di « Bianco e Nero ».

8) « Cercare nuovi attori » (11 aprile 1933).
Occorre cercare gli attori tra la gente comune, tra il popolo, per le vaste possibilità espressive che i non-attori offrono. Ripubblicato in questo numero di « Bianco e Nero ».

9) « Il Concorso Internazionale di Milano » (25 aprile 1933).
Le nazioni in gara. Il nuovo film di Camerini. Francesi e Tedeschi. Una pellicola polacca. Il *Don Chisciotte* di Pabst e Scialiapin.

10) « Uscire dai teatri » (2 maggio 1933).
E' necessario valorizzare il paesaggio italiano, con le riprese in « esterno ».

11) « Casa nostra » (27 giugno 1933).
Invito a realizzare documentari e cortimetraggi indipendenti.

12) « Programmi estivi (fervorino di stagione al signor "esercente") » (11 luglio 1933).
Si consiglia la ripresentazione in estate dei bei film del passato.

13) « La ripresa torinese: dal palcoscenico del "Regio" al capannone della "Torino-film" » (1 agosto 1933).
Notizie sulla lavorazione di *Villafranca* di G. Forzano e di *Si fa così...* di A. Giovannetti e L. Movilia.

14) « Comincia la nuova "stagione" » (26 settembre 1933).
Notizie sulla cinematografia russa e tedesca.

15) « Saremo pronti, a Venezia? » (21 novembre 1933).
E' necessario preparare in tempo la Mostra del Cinema di Venezia.

16) « Questi critici » (28 novembre 1933).
Contro le assurde esigenze degli esercenti occorre difendere l'obbiettività del critico.

17) « Dal passo ridotto alla "S.A." » (16 gennaio 1934).
Nascita a Venezia della Casa di produzione indipendente « Venezia-film » diretta da Francesco Pasinetti. Auguri e felicitazioni.

18) « Quello che è necessario » (13 febbraio 1934).
E' il primo di una serie di sei articoli « per un cinema italiano » (Vedi sotto i nn. da 19 a 23). E' necessario, per la rinascita della nostra cinematografia, di un vero « clima » cinematografico, fuori da ogni improvvisazione e faciloneria.

19) « Preparare il terreno » (20 febbraio 1934).
Vedi n. 18. Anziché di una cinematografia di stato o delle troppe sovvenzioni e agevolazioni concesse all'industria cinematografica, il cinema italiano ha bisogno di intelligenza e di serietà.

20) « Educare i giovani » (27 febbraio 1934).
Vedi n. 18. Necessitano scuole di cinematografia per i giovani.

21) « Scuole che funzionino » (6 marzo 1934).
Vedi n. 18. Oltre ai dopolavori e ai Cine-Guf, è necessaria una scuola superiore di cinematografia che unifichi e diriga le varie iniziative locali.

22) « Verso il primo film » (13 marzo 1934).
Vedi n. 18. Analisi della carriera di un giovane regista, dai Cine-Guf al documentario al primo film.

23) « Le redini in pugno » (20 marzo 1934).
Vedi n. 18. Con questo articolo termina il discorso sul cinema italiano. Si auspica la creazione di un ente centrale che, ai margini dell'industria e dell'iniziativa privata, sorvegli e incoraggi la produzione.

24) « Fra le quinte del I Congresso dell'I.I.C.E. » (24 aprile 1934).
Considerazioni sul congresso dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo tenutosi a Roma (vedi i nn. D 1, 2, 3, 4).

25) « Partenza per Mombasa e Chisimaio » (26 giugno 1934).
Servizio da Genova. Notizie sul progetto di Ernesto Quadrone di girare un film sull'Africa dal titolo provvisorio di *L'Africa è fatta così*.

26) « Domani s'inaugura la seconda Biennale del film » (31 luglio 1934).

27) « Duecentoventotto chilometri di pellicola » (7 agosto 1934).
Servizio dal festival di Venezia. Recensione del film *Fuggiaschi* di G. Ucicky.

28) « Piccole confidenze, grosse indiscrezioni » (14 agosto 1934).
Notizie varie dal festival di Venezia. Visione privata di *L'uomo di Aran* di Flaherty.

29) « Verso la chiusura della Biennale » (21 agosto 1934).
Servizio dal festival di Venezia. Recensione del film *La regina Cristina* di R. Mamoulian.

30) « Consuntivo della seconda Biennale del film » (28 agosto 1934).
Servizio da Venezia. Considerazioni generali.

31) « Sorgerà a Venezia la Galleria del film? » (18 settembre 1934).
Si auspica la costituzione a Venezia di un Museo del film.

32) « Le redini in pugno » (1 gennaio 1935).
A proposito dall'istituzione della Direzione generale per la Cinematografia. La nomina di Luigi Freddi. Speranze e ottimismi.

33) « La scomparsa degli alibi »; « Primavera di film »; « Il Centro Sperimentale »; « Visioni stereoscopiche »; « Con gli occhiali o senza »; « Autobiografia della Baker »; « Il ritorno di *Cabiria* »; « De Mille alle Crociate » (16 aprile 1935).

34) « Pagine fondamentali »; « Mamoulian e il colore » (23 aprile 1935).
Recensione di « Film e Fonofilm » di Pudovkin. A proposito di *Becky-Sharp* di R. Mamoulian.

35) « Andare a scuola »; « Un giovane »; « La nuova Karenina »; « Si danza » (30 aprile 1935).
Sul Centro Sperimentale di cinematografia. Recensioni di « Cinematografo » di L. Chiarini. Notizie di nuove produzioni.

36) « Postille a *L'uomo di Aran* »; «Alcune parole a quattr'occhi »; « L'assegnazione dei premi d'incoraggiamento per la cinematografia italiana »; « *Liane,* un film africano di giovani »; « Reinhardt a Hollywood »; « Shakespeare sullo schermo » (14 maggio 1935).

37) « Un po' di romanzo attorno a Molière »; « Nei cantieri italiani: il primo film di D'Errico, nuove pellicole di Alessandrini, Brignone, D'Ambra, Forzano »; « Laughton e Fregoli »; « Il congresso di Berlino »; « *I ragazzi della via Paal* » (21 maggio 1935).

38) « Le sfuriate di Ardengo »; « Nuovi film di Elsa Merlini e di Carmine Gallone »; « Ghirlanda per il suo amico Charlot »; « Piccola passeggiata fra gli inventori »; « Gualtierotti e la cinematografia a colori »; « Shirley Temple "Favorita N. 1" » (28 maggio 1935).

39) « Dopo il "Convegno di musica del film" »; « Nei cantieri romani: Elter, Brignone, D'Errico, Camerini e Bonnard al lavoro »; « La partecipazione italiana alla Mostra Internazionale di Venezia »; « Dai primordi dell'aviazione al volo alla cieca »; « Lo schermo dietro lo schermo »; « Il giro del mondo di Clair » (4 giugno 1935).

40) « Guai ai vinti »; « Crescente ritmo dei film italiani in preparazione »;

« Il convegno di Venezia »; « Per il passo ridotto in Italia »; « Lo schermo in Tribunale » (11 giugno 1935).
Con questo articolo termina la pubblicazione della pagina « Cine-Stampa ». Già nelle ultime settimane (vedi i nn. da 33 a 40) essa comprendeva un unico lungo articolo di Gromo, che alternava notizie, aneddoti e considerazioni sul cinema, preannunciando in tale senso la rubrica « Dietro lo schermo » che vede la luce il 18 giugno 1935.

Sez. G - Dietro lo schermo

La presente sezione comprende tutti gli articoli apparsi su « La Stampa » sotto il titolo « Dietro lo schermo ». Viene indicato, dopo la data di pubblicazione, l'argomento principale trattato nell'articolo, che generalmente era posto in testa al pezzo. Nei casi in cui la rubrica porta un titolo specifico, esso viene indicato per esteso prima della data, e viene composto in carattere tipografico più grande.

1) (18 giugno 1935) Sugli incassi degli spettacoli cinematografici.
2) (25 giugno 1935) Nuovi progetti di produzione di A. Korda.
3) (2 luglio 1935) La nuova produzione italiana.
4) (9 luglio 1935) Altri film italiani in cantiere. Ultima eco del festival di Mosca. Nuovi orizzonti per l'obiettivo.
5) (16 luglio 1935) A proposito della terza Mostra cinematografica di Venezia.
6) (23 luglio 1935) Considerazioni sull'estetica cinematografica, a proposito di un numero unico di « Quarterly Cinema » dedicato all'argomento.
7) (6 agosto 1935) Sulle riduzioni cinematografiche di opere teatrali, in particolare di commedie, abituali a Hollywood.
8) « Quattro chiacchiere con Maraini » (10 settembre 1935).
Idee e progetti per la Mostra cinematografica di Venezia.
9) (1 ottobre 1935) A proposito di *Casta Diva* di C. Gallone.
10) (8 ottobre 1935) Sui contratti tra case di produzione e case di noleggio.
11) (15 ottobre 1935) Occorre rafforzare e potenziare la produzione cinematografica italiana.
12) (22 ottobre 1935) A proposito di *I Miserabili* di R. Bernard.
13) (29 ottobre 1935) Sulla rinascita del nuovo cinema italiano.
14) (5 novembre 1935) Polemiche sull'impiego del cinema nella scuola.
15) (12 novembre 1935) Sull'attività di A. Korda.
16) (19 novembre 1935) Ampia recensione di « Splendori e miserie del cinema » di F. Soro.
17) (26 novembre 1935) A proposito di un documentario sull'Abissinia del prof. Rickli.
18) (3 dicembre 1935) La creazione dell'E.N.I.C. - Ampie notizie su *Tempi moderni* di C. Chaplin.
19) (10 dicembre 1935) Opinioni sul colore nel cinema, a proposito di un'inchiesta su tale argomento promossa dalla rivista « Lo schermo ».
20) (17 dicembre 1935) Sull'esportazione del film italiano.
21) (24 dicembre 1935) Corrispondenza da Perugia: notizie su *Musica in piazza* di M. Mattoli.
22) (31 dicembre 1935) Corrispondenza da Tirrenia: intervista a L. Trenker durante la lavorazione di *L'imperatore della California*.
23) (7 gennaio 1936) Dati e notizie sul Centro Sperimentale di cinematografia di Roma.
24) (14 gennaio 1935) Una nuova società di esercenti-produttori italiani. A proposito dell'inchiesta « Presente e avvenire del cinema a colori » promossa dalla rivista « Lo schermo ».
25) (21 gennaio 1936) E' necessario rimodernare le sale cinematografiche italiane.
26) (28 gennaio 1936) Considerazioni sull'accordo commerciale fra la Tobis e l'E.N.I.C.

27) (4 febbraio 1936) A proposito di *Il sogno di una notte di mezza estate* di M. Reinhardt.
28) (11 febbraio 1936) Sulle disposizioni ministeriali in materia di sorveglianza sulle sale cinematografiche.
29) (19 febbraio 1936) Considerazioni sull'annuncio della prossima pubblicazione dell'enciclopedia del cinema.
30) (25 febbraio 1936) Ampia recensione di « Cinema, arte e linguaggio » di A. Consiglio.
31) (3 marzo 1936) Notizie e aneddoti varî.
32) (11 marzo 1936) A proposito di un concorso bandito dal Ministero Stampa e Propaganda per un film in 16 mm. di carattere documentaristico.
33) (17 marzo 1936) Considerazione sull'opera di M. Pagnol.
34) (25 marzo 1936) Dati e notizie sulla produzione russa.
35) (31 marzo 1936) Occorre prepararsi per la quarta Mostra cinematografica di Venezia.
36) (7 aprile 1936) E' necessario mantenere le esportazioni dei film italiani all'estero.
37) (14 aprile 1936) L'importanza del soggetto nell'opera cinematografica.
38) (23 aprile 1936) A proposito del sesto Congresso della stampa cinematografica internazionale.
39) (28 aprile 1936) Polemica con M. Champel sulla scelta dei film migliori del mondo.
40) (14 maggio 1936) Per l'esportazione del film italiano.
41) « L'attività dell'Istituto L.U.C.E. » (19 maggio 1936).
42) (26 maggio 1936) Sulla produzione italiana.
43) (4 giugno 1936) Rapporti tra scrittori e soggettisti.
44) (11 giugno 1936) Considerazioni sul doppiato e sul rispetto del testo originale.
45) (18 giugno 1936) L'utilizzazione dei grafici semoventi nei documentari scientifico-didattici.
46) (25 giugno 1936) Il lavoro dei registi stranieri in Italia.
47) (30 giugno 1936) Sul recente sciopero delle maestranze negli studi cinematografici parigini.
48) (7 luglio 1936) Considerazioni sull'enciclica papale « De cinematographiciis spectaculis ».
49) (14 luglio 1936) Il primo numero di « Cinema », la rivista diretta da L. De Feo.
50) (21 luglio 1936) Si auspica l'abolizione della pubblicità cinematografica abbinata alle proiezioni di film.
51) (28 luglio 1936) Il programma della quarta Mostra di Venezia.
52) (6 ottobre 1936) Polemica con « L'indépendance belge » a proposito dell'assegnazione dei premi alla Mostra di Venezia.
53) (13 ottobre 1936) L'uso dei dialoghi nel cinema.
54) (21 ottobre 1936) Sulla criticabile tendenza a dilatare oltre misura lo spettacolo cinematografico.
55) (28 ottobre 1936) La riorganizzazione dell'industria cinematografica italiana per opera di L. Freddi (lungo articolo firmato).
56) (3 novembre 1936) Considerazione sui rifacimenti cinematografici.
57) (10 novembre 1936) E' necessario accentrare e uniformare le varie Case di produzione italiane, senza tuttavia unificarle.
58) (15 novembre 1936) E' necessario formare i quadri di una moderna industria cinematografica italiana. Notizie sulla realizzazione a Torino di *La contessa di Parma* di A. Blasetti.
59) (24 novembre 1936) Il calendario delle manifestazioni cinematografiche di Venezia, Milano, Torino, ecc.
60) (1 dicembre 1936) Occorre imparare nei Cine-Guf la grammatica cinematografica.
61) (8 dicembre 1936) A proposito del film dell' « intra-psichico ».
62) (15 dicembre 1936) Sui rapporti tra cinema e televisione.

63) (22 dicembre 1936) Considerazioni sul brevetto inglese di decorazione fotografica delle pareti domestiche.

64) (29 dicembre 1936) Limitare l'importazione di film stranieri ai migliori di ogni paese.

65) (5 gennaio 1937) Panorama della cinematografia mondiale.

66) (12 gennaio 1937) Recensione di « Nuovo alfabeto delle stelle » di M. Ramperti.

67) (19 gennaio 1937) Considerazioni sulla critica cinematografica.

68) (26 gennaio 1937) Opinioni di F. Capra sul cinema. Ricordo di R. Boleslawski.

69) (2 febbraio 1937) Sul cinema sportivo.

70) (9 febbraio 1937) Cinema realista e cinema spiritualista. Breve ritratto di E. Lubitsch.

71) (16 febbraio 1937) Considerazioni sul contributo degli stranieri alla produzione di film italiani.

72) (23 febbraio 1937) Sulla deprecabile abitudine delle nostre sale cinematografiche di suddividere in proiezione il film in troppe parti.

73) (2 marzo 1937) Il primo numero di « Bianco e Nero ».

74) (9 marzo 1937) A proposito dei costi di produzione.

75) (16 marzo 1936) Sulle traduzioni cinematografiche delle opere di Shakespeare e sui problemi del soggetto.

76) (23 marzo 1937) A proposito di una condanna inflitta ad un operatore di attualità cinematografiche.

77) (30 marzo 1937) L'importanza dello sceneggiatore. Ricordo dell'attore Signoret.

78) « Visita al Quadraro » (6 aprile 1937).

79) (13 aprile 1937) Importanza dell'accordo stipulato tra le Federazioni italiane degli industriali e dei lavoratori dello spettacolo.

80) (20 aprile 1937) E' necessario scegliere oculatamente i film stranieri da importare.

81) (27 aprile 1937) Sull'errato concetto americano di riuscire a formare ottimi attori sia di cinema che di teatro.

82) (4 maggio 1937) Panorama della nuova produzione italiana.

83) (11 maggio 1937) Si propone l'obbligo per le Case di produzione di depositare una copia dei film alla cineteca di stato.

84) (18 maggio 1937) Sulla situazione della cinematografia tedesca.

85) (25 maggio 1937) A proposito della sceneggiatura di *La kermesse eroica* pubblicata su « Bianco e Nero ».

86) (1 giugno 1937) Alcune opinioni di Flaherty pubblicate su « Cinema ».

87) (8 giugno 1937) Saggi di regia al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma (lungo articolo firmato).

88) (15 giugno 1937) Sui film di montagna.

89) (22 giugno 1937) Sul viaggio in Europa di F. Capra.

90) (29 giugno 1937) E' necessario installare in paesi e frazioni apparecchiature cinematografiche in 16 mm.

91) (6 luglio 1937) Incremento della produzione italiana negli ultimi anni.

92) (13 luglio 1937) A proposito degli aiuti statali all'industria cinematografica italiana.

93) (20 luglio 1937) Sul Congresso della Camera internazionale del film tenutosi a Parigi.

94) (19 ottobre 1937) Nuovi film italiani in lavorazione.

95) (26 ottobre 1937) Su alcune dichiarazioni di Chaplin. Questo articolo e il seguente (n. 96) vennero pubblicati sotto il titolo « Bianco e Nero », anziché « Dietro lo schermo ».

96) (2 novembre 1937) A proposito del referendum « Che cos'è questo cinema? » bandito dalla rivista « Cinema ». (Vedi n. 95).

97) (9 novembre 1937) Sulla produzione minore italiana.

98) (16 novembre 1937) Parabola di Emile Cohl.

99) (23 novembre 1937) E' necessario vietare l'importazione dei brutti film stranieri.

100) (30 novembre 1937) Sull'attività dell'Istituto L.U.C.E.

101) (7 dicembre 1937) Il documentario industriale.

102) (14 dicembre 1937) La commedia cinematografica.

103) (21 dicembre 1937) Auguri al cinema italiano.

104) (28 dicembre 1937) Sulla crisi dell'industria cinematografica hollywoodiana.

105) (4 gennaio 1938) I rapporti tra romanzo e film.

106) « Il problema del nostro film "medio" » (11 gennaio 1938 - articolo firmato).

107) (18 gennaio 1938) Contro i film pubblicitari.

108) (25 gennaio 1938) Sulla censura cinematografica preventiva in Francia.

109) (1 febbraio 1938) L'opera dell'Istituto internazionale del cinema educativo (I.I.C.E.)

110) (8 febbraio 1938) I nuovi film « medi » italiani.

111) (15 febbraio 1938) Su Gary Cooper e le sue « invenzioni ».

112) (22 febbraio 1938) Per la Mostra cinematografica di Venezia.

113) (1 marzo 1938) Per il documentario.

114) (8 marzo 1938) A proposito degli accordi cinematografici tra la Francia e l'U.R.S.S.

115) (15 marzo 1938) Notizie e commenti sulla vita privata di G. Garbo.

116) (22 marzo 1938) Su una proposta americana di vietare la vendita dei film « a scatola chiusa ».

117) « Dai nostri produttori alla Mostra del Lido » (29 marzo 1938 - articolo firmato).
Considerazioni sulle nuove direttive ministeriali per la produzione cinematografica italiana e per la Mostra di Venezia.

118) (5 aprile 1938) Considerazioni sul disegno animato, a proposito di *Biancaneve e i sette nani* di W. Disney.

119) (12 aprile 1938) Sui criteri industriali che devono presiedere alla produzione italiana.

120) (19 aprile 1938) La diffusione del cinema nei transatlantici, negli alberghi ecc.

121) (26 aprile 1938) Problemi del sonoro nel film.

122) (3 maggio 1938) Recensione del numero unico di « Bianco e Nero » dedicato all'attore, a cura di Barbaro e Chiarini.

123) (10 maggio 1938) Crisi del teatro italiano.

124) (17 maggio 1938) La produzione italiana recente.

125) (24 maggio 1938) Considerazioni francesi sulla chiusura dell'Istituto internazionale del cinema educativo (I.I.C.E.).

126) (31 maggio 1938) A proposito dei rifacimenti dei film.

127) (7 giugno 1938) Primo consuntivo del cinema a colori.

128) (14 giugno 1938) Sul regolamento della Mostra di Venezia.

129) (21 giugno 1938) Considerazioni su recenti esperimenti televisivi.

130) (28 giugno 1938) Considerazioni su Deanna Durbin.

131) (5 luglio 1938) Il cinema dopolavoristico; l'opera dell'O.N.D.

132) (12 luglio 1938) Recenti difficoltà a Hollywood.

133) (19 luglio 1938) A proposito delle opinioni di Paul Valéry sul cinema pubblicate sulla rivista « Cinema ».

134) (26 luglio 1938) Articolo commemorativo su Robert Wiene.

135) « I film che vedremo al Lido » (2 agosto 1938 - articolo firmato).
Il programma della sesta Mostra cinematografica di Venezia.

136) (11 ottobre 1938) Problemi di oggi e di domani del cinema italiano; dalla riforma Alfieri al monopolio dei film stranieri; i giovani, i quadri e la produzione (articolo firmato).

137) (18 ottobre 1938) Sulle scuole di cinema tedesca e italiana.

138) (25 ottobre 1938) A proposito dell'autarchia cinematografica italiana.

139) (1 novembre 1938) Reazione europea all'inflazione del cinema americano sugli schermi europei.

140) (8 novembre 1938) Considerazione sui buoni film, a proposito del successo di pubblico di *Luciano Serra pilota* di G. Alessandrini.

141) (15 novembre 1938) Sulla favorevole situazione, tecnica, produttiva, di noleggio, ecc., del cinema italiano (articolo firmato).

142) (22 novembre 1938) Recensione del saggio « Torino cinematografica prima e durante la guerra » di M. A. Prolo, pubblicato su « Bianco e Nero ».

143) (29 novembre 1938) Il problema dei costi di produzione.

144) (6 dicembre 1938) Necessità di creare circoli del cinema e di organizzare proiezioni retrospettive.

145) (13 dicembre 1938) Opinioni di F. Capra sul produttore cinematografico americano.

146) (20 dicembre 1938) Occorre favorire l'esercizio dei film italiani.

147) (27 dicembre 1938) Opinioni di J. Feyder su Hollywood.

148) (3 gennaio 1939) Sul modo di raccontare per immagini.

149) (10 gennaio 1939) Il testo di una lettera di Raffaele Calzini a Mario Gromo sul problema delle riduzioni cinematografiche di opere letterarie e la risposta di Gromo.

150) (24 gennaio 1939) Dati e notizie sull'Annuario della S.I.A.E. 1938.

151) (31 gennaio 1939) Opinioni di G.B. Shaw sul cinema. Ricordo di Mojouskin.

152) (7 febbraio 1939) Recensione del « Jahrbuch des Reichsfilmkammer 1938 ».

153) (21 febbraio 1939) Recensione di « Problemi del film » di L. Chiarini e U. Barbaro.

154) (28 febbraio 1939) Sui rapporti tra cinema e teatro.

155) (7 marzo 1939) Sulla strana abitudine di addobbare il locale cinematografico a seconda del film che vi è proiettato.

156) (14 marzo 1939) Opinioni di F. Capra sul cinema.

157) (21 marzo 1939) A proposito delle mattinàte retrospettive organizzate dal Cine-Guf di Torino.

158) (28 marzo 1939) Sulle disposizioni per il riordinamento dell'industria cinematografica italiana.

159) (4 aprile 1939) Sulla florida situazione economica del cinema italiano.

160) (11 aprile 1939) Sulla necessità di depositare una copia del film nelle cineteche.

161) (18 aprile 1939) Consuntivo della produzione cinematografica mondiale nel 1938-39.

162) (25 aprile 1939) Considerazioni sulla supervisione di un film, a proposito della collaborazione letteraria di Ugo Ojetti alla lavorazione di *I promessi sposi* di M. Camerini.

163) (9 maggio 1939) Consuntivo dell'attività del secondo anno di Cinecittà.

164) (30 maggio 1939) A proposito dell'azione governativa sulla cinematografia italiana.

165) « Dopo il "gran rapporto" di S.E. Alfieri » (6 giugno 1939 - articolo firmato).
Sui fondamentali problemi del cinema italiano, dalle varie fasi della produzione alla stampa del film.

166) (13 giugno 1939) Recensione di « Come si scrive un film » di S. Margrave.

167) (20 giugno 1939) A proposito dell'uso di abbinare in America la vendita dei biglietti di cinema ad una lotteria.

168) « Due Storie del cinema » (27 giugno 1939 - articolo firmato).
Recensione di « Histoire de l'art cinématographique » di Carl Vincent e di « Storia del cinema » di Francesco Pasinetti.

169) (4 luglio 1919) Per la settima Mostra cinematografica di Venezia.

170) (11 luglio 1939) Su un esperimento danese di teatro « cinematografico ».

171) (18 luglio 1939) Sugli esami al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma.

172) « Sua maestà il povero attore » (25 luglio 1939 - articolo firmato).
Recensione di « L'attore nel film » di Vsevolod Pudovkin.

173) « Scrivere un film » (1 agosto 1939 - articolo firmato).
Recensione di « Soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro.

174) (12 ottobre 1939) A proposito delle disposizioni ministeriali per la nostra cinematografia.

175) (19 ottobre 1939) Dati e notizie sull'Annuario S.I.A.E. 1939.

176) (2 novembre 1939) Recensione dell'« Almanacco del cinema italiano ».

177) (9 novembre 1939) Recensione di « Von "Kintop" zum Tonfilm » di Henny Porten.

178) (16 novembre 1939) Considerazioni su un articolo di Pirandello pubblicato sulla rivista « Cinema ».

179) (23 novembre 1939). Considerazioni sulla censura cinematografica.

180) (7 dicembre 1939) Breve storia del cinema finlandese. D'Annunzio e il cinema.

181) (14 dicembre 1939) Ricordi e aneddoti di Douglas Fairbanks.

182) (21 dicembre 1939) Incremento della produzione italiana.

183) (28 dicembre 1939) A proposito di un articolo sui film « medi » di F. Pasinetti pubblicato sulla rivista « Cinema ».

184) (4 gennaio 1940) Sulle norme che regolano i compensi del personale artistico del cinema.

185) (11 gennaio 1940) Sull'uso eccessivo del dialogo nei film.

186) (18 gennaio 1940) Considerazioni sul film musicale.

187) (4 aprile 1940) Prossima ripresa della produzione cinematografica a Torino.

188) « Fare un film-giornale » (12 aprile 1940 - articolo firmato).
A proposito del nuovo Cinegiornale L.U.C.E.

189) (18 aprile 1940) Notizie sulla costituzione della « Autori Associati », fondata da C. Alvaro, G. Gherardi, S. Landi, L. Longanesi, M. Pannunzio, C. Pavolini, I. Perilli, P. Tellini, C. Zavattini e P. Zeglio.

190) « "Organizzare" un film » (25 aprile 1940 - articolo firmato).
Ampia recensione di « L'industria cinematografica e la sua organizzazione » di Nino Ottavi.

191) (2 maggio 1940) Sull'iniziativa del Cine-Guf di Torino di costituire una fototeca cinematografica.

192) (9 maggio 1940) A proposito del discorso del Ministro Pavolini sul cinema italiano.

193) (16 maggio 1940) Per l'ottava Mostra cinematografica di Venezia.

194) (23 maggio 1940) Considerazioni sul film-colosso *Via col vento* di V. Fleming.

195) (6 giugno 1940) Cinema e moda.

196) (10 ottobre 1940) Sulla necessità di raccogliere il materiale di documentazione sul cinema italiano muto. Recensione di « Vecchio cinema italiano » di E.F. Palmieri.

197) (20 ottobre 1940) Sul cinema giapponese (articolo firmato).

198) « Per il povero signor autore » (3 novembre 1940 - articolo firmato).
Considerazioni sul soggetto cinematografico e sui diritti dell'autore.

199) « Lo spettacolo e i suoi clienti » (14 novembre 1940 - articolo firmato).
Dati e notizie ricavate da « Lo spettacolo in Italia » edito dalla S.I.A.E.

200) « Le voci e lo specchio » (21 novembre 1940 - articolo firmato).
Opinioni sul doppiato.

201) « Il regista si rilegge » (28 novembre 1940 - articolo firmato).
Sul lavoro di montaggio alla moviola.

202) « Fuori l'autore » (5 dicembre 1940 - articolo firmato).
Sul problema della paternità artistica di un film (Vedi n. 203).

203) « E allora il produttore? » (12 dicembre 1940 - articolo firmato).
Continua il discorso sul problema della paternità di un'opera cinematografica (Vedi n. 202).

204) (19 dicembre 1940) Ampia recensione di due volumetti editi dalla U.F.A. di Berlino: « 25 Jahre Wochenschau » e « Als man aufing zu filmen ».

205) « Dieci anni di "Sonoro" » (2 gennaio 1941 - articolo firmato).
Breve storia del cinema sonoro, a proposito della pubblicazione di un numero doppio di « Cinema » dedicato all'argomento.

206) (9 gennaio 1941) Brevi notizie e aneddoti.

207) (27 febbraio 1941) Si lavora negli studi italiani.

208) (6 marzo 1941) Sul diritto d'autore dell'opera cinematografica.

209) « Una buona strada » (13 marzo 1941 - articolo firmato).
Importanza di certe recenti esperienze documentaristiche come *Uomini sul fondo* di F. De Robertis e *La nave bianca* di R. Rossellini.

210) (20 marzo 1941) Sul cinema ungherese.

211) (27 marzo 1941) Notizie e commenti sulla preparazione di *I promessi sposi* di M. Camerini.

212) (3 aprile 1941) Il problema dei costi di produzione.

213) (17 aprile 1941) Considerazioni sulle riduzioni cinematografiche di opere letterarie.

214) (1 maggio 1941) A proposito dell'inchiesta « pro e contro il doppiato » promossa dalla rivista « Cinema ». Ricordo di A. Palermi.

215) (8 maggio 1941) Ampia relazione sui bilanci di gestione dell'esercizio 1940 degli studi di Cinecittà.

216) (15 maggio 1941) A proposito dei film « in costume ».

217) (22 maggio 1941) Considerazioni su un film vietato nelle sale di prima e seconda visione a causa dei suoi insufficienti requisiti tecnico-artistici.

218) (29 maggio 1941) Per la nona Mostra cinematografica di Venezia. Recensione di « Il volto del cinema » di autori vari.

219) « Giornate del nostro cinema » (8 giugno 1941 - articolo firmato).
Corrispondenza da Roma: il rapporto annuale del Ministro Pavolini; incontro con Emil Jannings; durante le riprese di *I promessi sposi* di M. Camerini.

220) (12 giugno 1941) Occorre accentrare e tonificare la produzione cinematografica italiana.

221) (19 giugno 1941) Sul netto progresso italiano nel campo del film documentario.

222) (3 luglio 1941) Studi e ricerche sul cinema: la collezione di « Bianco e Nero »; recensione di « Il cinema e le sue forme espressive » di Wolfango Rossani.

223) (10 luglio 1941) Sul film di montagna.

224) (25 settembre 1941) Ampio servizio sulla recente produzione cinematografica italiana.

225) (2 ottobre 1941) A proposito del concorso permanente per soggetti cinematografici bandito dalla S.I.A.E.

226) (9 ottobre 1941) Sull'esercizio cinematografico e lo sfruttamento del film.

227) (16 ottobre 1941) I lavori della Camera internazionale del film a Berlino.

228) (23 ottobre 1941) Ampia recensione di « Cinque capitoli sul film » di L. Chiarini.

229) (30 ottobre 1941) Ampia recensione di « Come s'inventano, si scrivono e si vendono i soggetti cinematografici » di Darvyl W. Ray.

230) (6 novembre 1941) Ricordo di Italia Almirante Manzini.

231) (13 novembre 1941) Recensione di « La frusta cinematografica » di E.F. Palmieri.

232) (20 novembre 1941) Le spese per gli spettacoli in Italia nel 1940.

233) (27 novembre 1941) Notizie varie.

234) (4 dicembre 1941) Sul costo di lavorazione e sulla resa commerciale di un film « medio ».

235) (18 dicembre 1941) Occorre accentrare, ma con sani criteri, la produzione cinematografica italiana, in modo da produrre pochi ma buoni film.

236) (1 gennaio 1942) Per i nuovi impianti cinematografici italiani.

237) (8 gennaio 1942) Segnalazione di « Cinema italiano anno XIX » di autori vari e di « L'interpretazione nel teatro e nel cinema » di C. Tamberlani.

238) (15 gennaio 1942) Vantaggi e risorse del doppiato.

239) (22 gennaio 1942) Il filone del romanzo nel recente cinema italiano.

240) (29 gennaio 1942) Sulla fondazione della Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica.

241) (5 febbraio 1942) Riprese della produzione cinematografica torinese.

242) (12 febbraio 1942) Lo sviluppo del documentario in Germania.

243) (19 febbraio 1942) Sull'inaugurazione a Colonia di una sala cinematografica specializzata in proiezione di soli documentari.

244) (26 febbraio 1942) Sul tramonto dei film « capi-gruppo » nell'esercizio cinematografico.

245) (7 marzo 1942) Considerazioni sul nulla osta di lavorazione di un film.

246) (13 marzo 1942) Soddisfazione per l'abolizione della pubblicità cinematografica.

247) (20 marzo 1942) Opinioni di Gio Ponti sull'architettura per il cinema.

248) (26 marzo 1942) Saggia proposta di un lettore sull'abolizione dei « prossimamente » abbinati ai film.

249) ((4 aprile 1942) Ampie notizie sulla prossima fondazione a Roma di un Museo del cinema.

250) (10 aprile 1942) Equivoci sulle riduzioni cinematografiche di opere letterarie.

251) (16 aprile 1942) Sviluppi del Centro Sperimentale di cinematografia di Roma.

252) (23 aprile 1942) Sul bilancio della Sezione autonoma di Credito cinematografico della Banca del Lavoro.

253) (30 aprile 1942) Sulla azione della Camera Internazionale del Film.

254) (7 maggio 1942) I documentari italiani.

255) (14 maggio 1942) Consuntivo e preventivo della attività di Cinecittà.

256) (21 maggio 1942) Notizie su nuovi studi cinematografici torinesi.

257) (31 maggio 1942) Sul riordinamento dell'industria cinematografica italiana.

258) (12 giugno 1942) L'attività della C.R.E.A. (Cinematografia rurale educativa ausiliaria).

259) (18 giugno 1942) Ampia relazione sulla situazione del cinema italiano dopo il rapporto del Ministro Pavolini.

260) (25 giugno 1942) Breve storia del cinema a colori: ricerche, risultati, sistemi tecnici, attuale situazione.

261) (2 luglio 1942) Recensione di « Il cinema e le arti » di S.A. Luciani.

262) (9 luglio 1942) Occorre preparare i soggetti cinematografici per la nuova produzione italiana.

263) (16 luglio 1942) Caratteri e possibilità del film documentario « romanzato ».

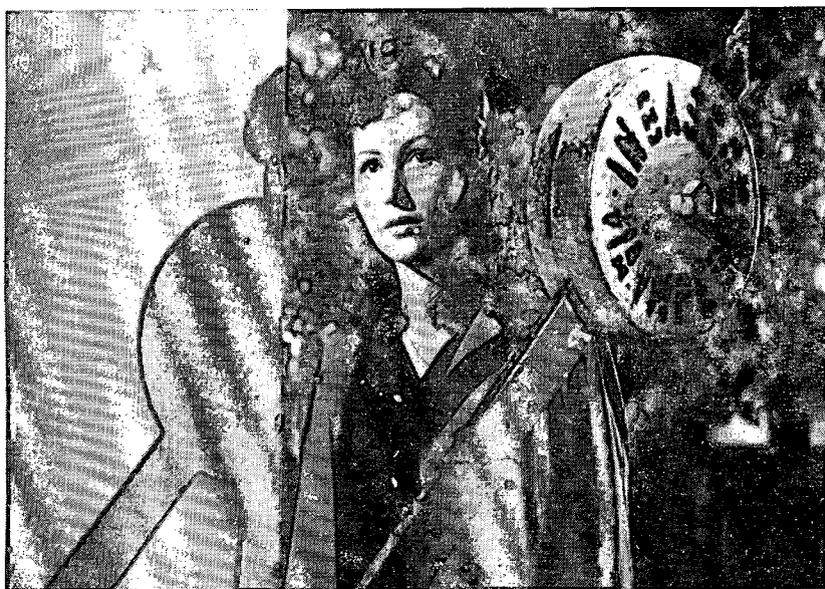
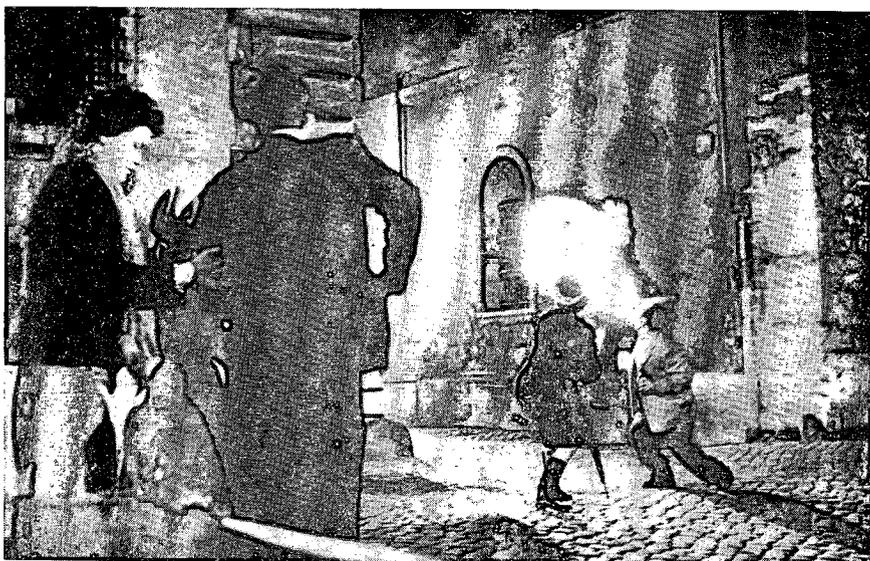
264) « I primi film presentati alla Mostra veneziana » (31 agosto 1942).
Corrispondenza da Venezia: inaugurazione della Mostra d'Arte Cinematografica; recensione de *Il grande re* di Veit Harlan (articolo firmato).

265) (8 ottobre 1942) Per la Mostra di Venezia del 1943.

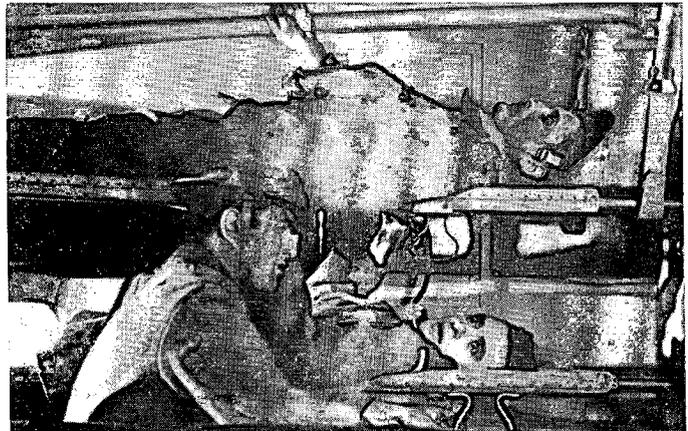
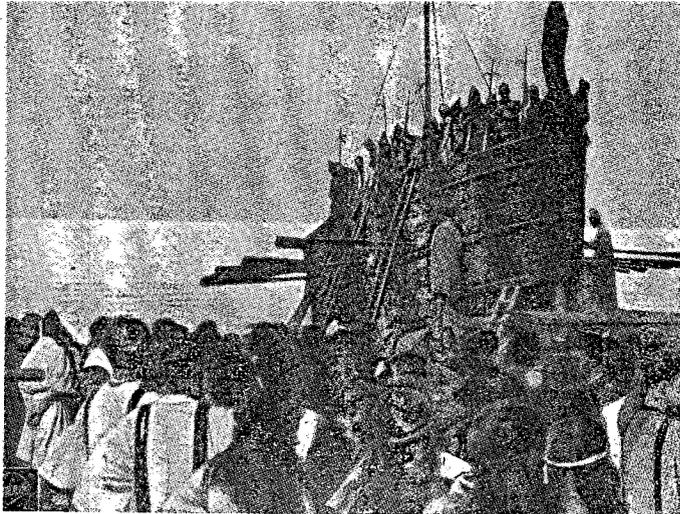
266) (15 ottobre 1942) Considerazioni sul successo di pubblico di *Alfa Tau* di F. De Robertis.

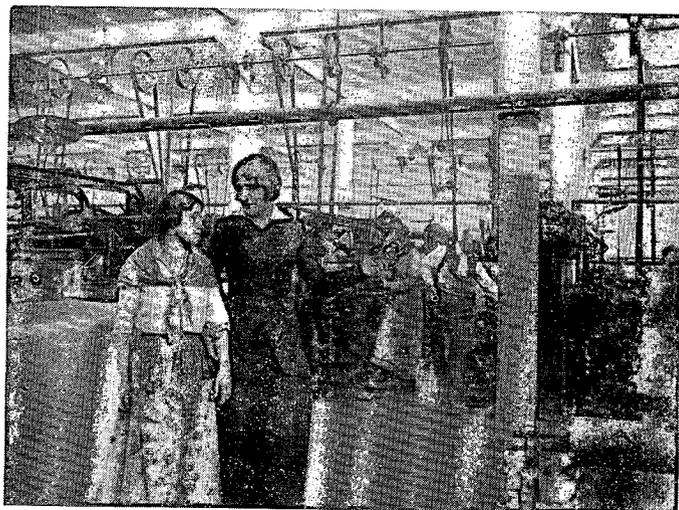
267) (22 ottobre 1942) Recensione del fascicolo « Stile italiano nel cinema » di autori vari (Ed. Guarnati).

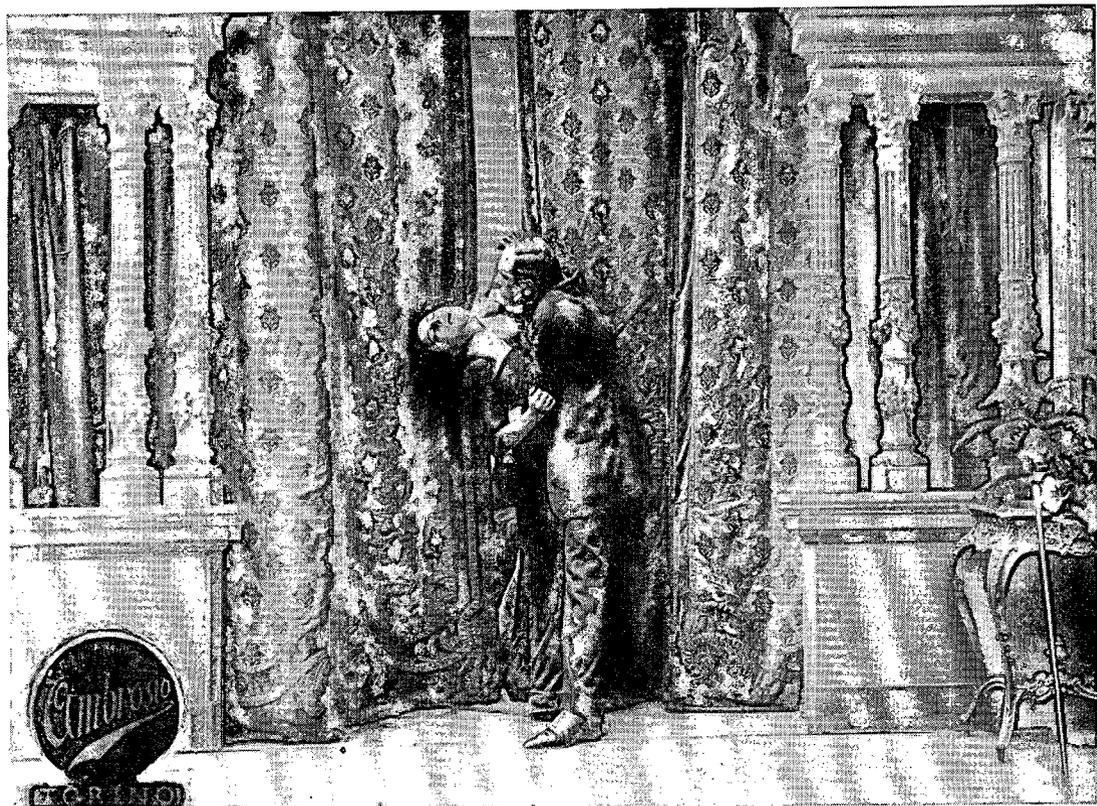
268) (29 ottobre 1942) Breve storia del cinema italiano muto, a proposito delle ricerche storiche di R. Paolella.

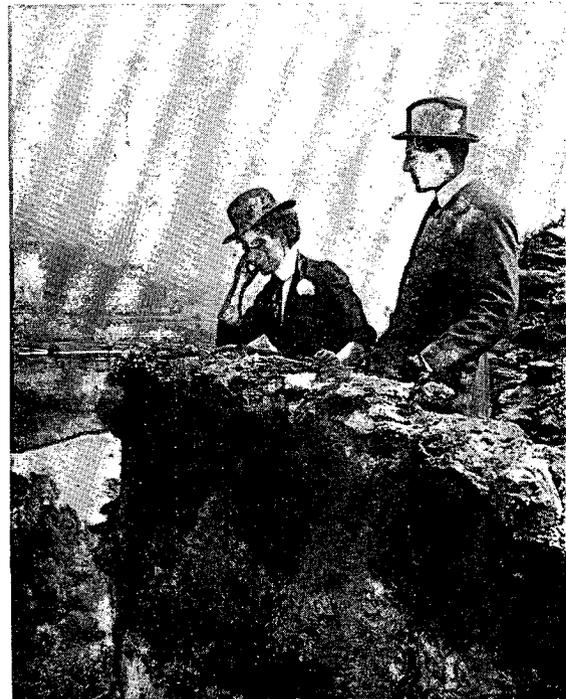
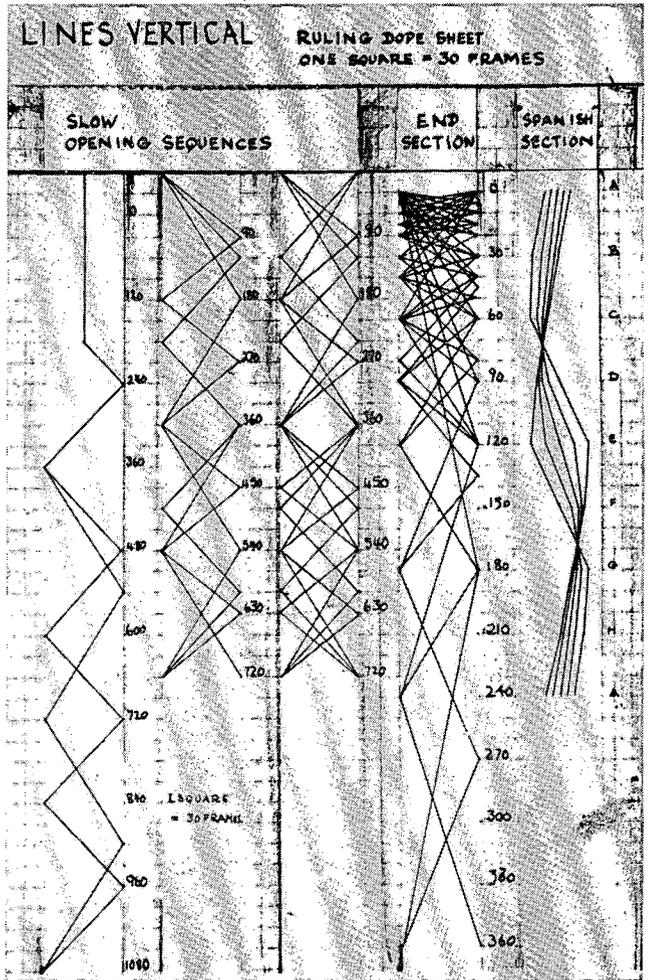
Luci del varietà di Federico Fellini e Alberto Lattuada (nella foto A. Nazzari e C. Del Poggio).

Luci del varietà di Fellini e Lattuada (nelle fotografie Carla Del Poggio, John Kitzmiller, Peppino De Filippo).

Luci del varietà di Fellini e Lattuada (nelle foto J. Kitzmiller, B. Maggio, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Peppino De Filippo).

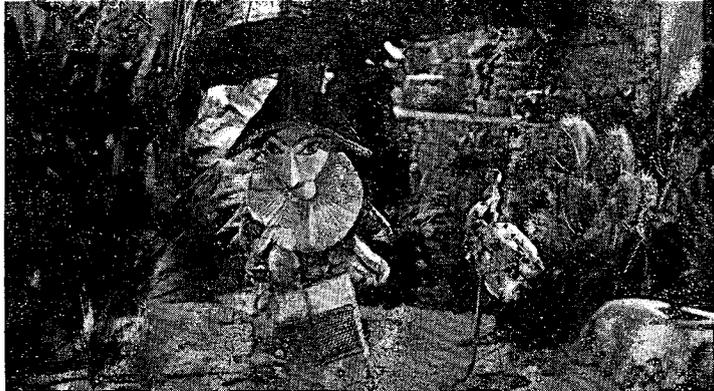
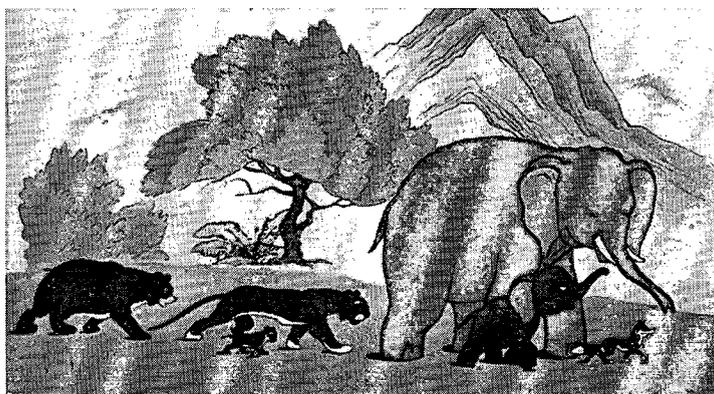
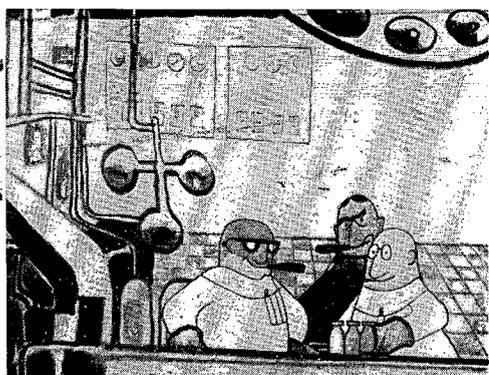
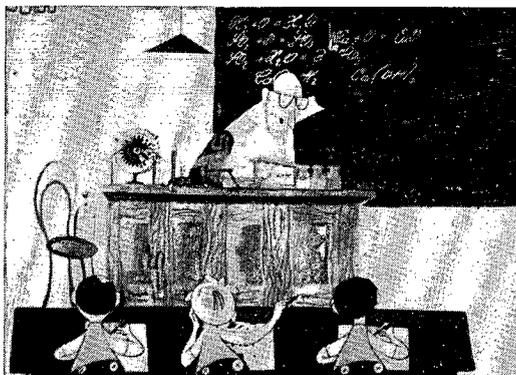
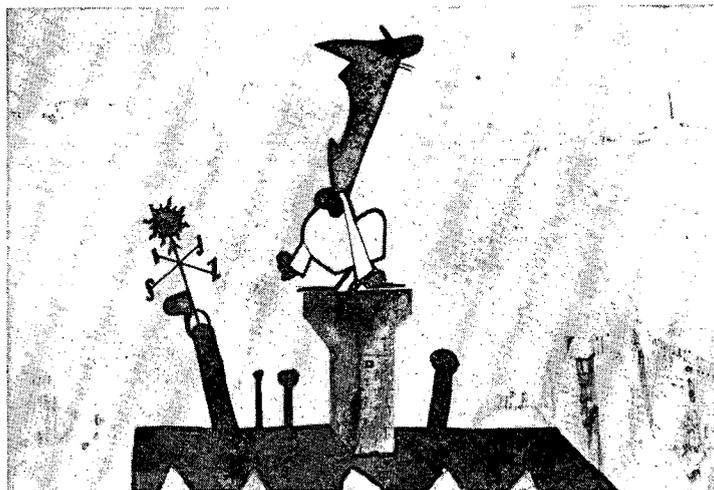
The Big Parade (La grande parata, 1925) di King Vidor (nelle fotografie John Gilbert, Renée Adorée).

The Big Parade (La grande parata, 1925) di King Vidor.

« Ricordi di uno della pellicola ». *Qui a fianco e sotto a sinistra*: *La Nave* (1911) da Gabriele D'Annunzio, riduzione di Arrigo Frusta.

Siegfried (1912) di Caserini (attori Fernanda Pouget e Antonietta Calderari).

« Ricordi di uno della pellicola ». *Sesso debole* (1914), produz. Ambrosio Film.

Santarellina o *Mam'zelle Nitouche* (1911) di Mario Caserini (attori Gigetta Morano, Cesare Zocchi, Ercole Vaser, Mario Bonnard).

« Ricordi di uno della pellicola ». *Il magnifico delitto* (1911) su un soggetto di Arrigo Frusta (attori Mary Cléo e Luigi Maggi). *Sotto*: *Il denaro di Giuda* (1911) di Luigi Maggi.

« Ricordi di uno della pellicola ». *L'ultimo dei Frontignac* o *Il romanzo di un giovane povero* (1911) di Mario Caserini (attori Mary Cléo, Alberto Capozzi, Luigi Maggi).

GRAN PREMIO BERGAMO INTERNAZIONALE DEL FILM D'ARTE E SULL'ARTE - *Hafen-Rhythmus* di Wolf Hart (Germania Occ.), vincitore del Gran premio

Lignes verticales, lignes horizontales (uno studio di movimenti) di Norman McLaren (Canadà), presentato nella sezione « film d'animazione ». *A lato*: dal film vincitore della categoria « film cinematografici e televisivi delle arti », *Ballet in Jazz* di Hans Reinhard

Lev a pisnicka (Il leone e la canzone) di Bretislav Pojar (Cecoslovacchia), presentato nella sezione « film d'animazione ».

Scoro budiet dozhd (Presto pioverà) di V. Polkovnikov (U. R. S. S.).

Jaje (L'uovo) di Vatroslav Mimica (Jugoslavia). *Sotto*: due fotogrammi di *Bombomanie* di Bretislav Pojar (Cecoslovacchia).

Gentilini di Aglauco Casadio (Italia), presentato nella sezione « film sull'arte contemporanea ». *A lato*: da *Viterbo colore di secoli* di Alberto Caldana, premio per la sezione « film artistici per il turismo italiano ».

Welcome to Rome di Pino Zac e Miro Grisanti (Italia), premio per la sezione « film artistici per il turismo italiano ».

269) (5 novembre 1942) Sulla produzione e sullo sfruttamento commerciale dei film a cortometraggio.

270) (12 novembre 1942) Considerazioni sulla recitazione teatrale e cinematografica.

271) (19 novembre 1942) Opinioni sul cinema « cinematografico », a proposito di un'inchiesta su tale argomento bandita dalla rivista « Pattuglia ».

272) (26 novembre 1942) Sugli accordi cinematografici tra l'Italia e gli altri paesi europei.

273) (3 dicembre 1942) Sull'iniziativa dell'Istituto L.U.C.E. di produrre film in 16 mm.

274) (17 dicembre 1942) Novità nel campo della sonorizzazione dei film.

275) (24 dicembre 1942) Auguri al cinema italiano.

276) (31 dicembre 1942) Costi di produzioni e compensi cinematografici.

277) (7 gennaio 1943) Questa povera critica cinematografica.

278) (14 gennaio 1943) Sopra un nuovo procedimento di microripresa cinematografica.

279) (21 gennaio 1943) Considerazioni sulla necessità di ridurre il numero degli sceneggiatori di un film.

280) (28 gennaio 1943) Sul contributo artistico del cinema francese alla produzione europea.

281) (4 febbraio 1943) Rivendicazione della paternità del disegno animato a Segundo De Chomon.

282) (11 febbraio 1943) Polemica sul problema: personaggio o interprete?

283) (18 febbraio 1943) Ancora sul problema: personaggio o interprete? (Vedi n. 282).

284) (25 febbraio 1943) Sulle riedizioni in Germania dei film classici.

285) (11 marzo 1943) Breve storia dei 25 anni della U.F.A.

286) (17 marzo 1943) Recensione del numero unico di « Pattuglia »: « Invito alle immagini ».

287) (25 marzo 1943) Sui rapporti tra romanzo e film.

288) (1 aprile 1943) Sul problema della musica nel film, a proposito di una criticabile proposta di G. Ceroni.

289) (8 aprile 1943) Sul Museo del Cinema di Roma e sull'iniziativa di una serie di proiezioni retrospettive.

290) (15 aprile 1943) Recensione di « Dietro lo schermo » di Werner Kortwich (Ed. Sperling e Kupfer).

291) (22 aprile 1943) Per un nostro film comico.

292) (29 aprile 1943) Sull'importanza di una fototeca cinematografica.

293) « Cinema e danza » (6 maggio 1943 - articolo firmato).
Considerazioni sul problema dei rapporti tra cinema e danza, a proposito della pubblicazione di un numero speciale di « Cinema » dedicato all'argomento.

294) (13 maggio 1943) Recensione di « Legislazione italiana per la cinematografia » di Ferruccio Ciliberti (Ed. Ex-Combattenti, Siena).

295) (20 maggio 1943) Considerazioni morali e artistiche su un film vietato ai minori di 16 anni.

296) « Cinema e intelligenza » (27 maggio 1943 - articolo firmato).
Ampia recensione di « Le cinéma dans la série des arts » di Ugo Tomei (Ed. Parenti, Firenze) e di « Osservazioni sul cinema » di Rosario Angotti (Ed. ABC, Roma).

297) (3 giugno 1943) Considerazioni su *I trecento della settima.*

298) (11 giugno 1943) Recensione dell'« Almanacco del cinema italiano » per il 1943 (Ed. Cinema, Roma).

299) (17 giugno 1943) Critica all'abuso nei film italiani di ricorrere per i soggetti ai romanzi dell'800.

300) (24 giugno 1943) Si auspica la riduzione dei titoli di testa di un film.

301) (1 luglio 1943) Breve sguardo sul cinema rumeno.

302) (8 luglio 1943) Relazione sull'attività di Cinecittà.

303) (22 luglio 1943) Gli architetti e la scenografia cinematografica.

304) (26 luglio 1945) Notizie varie.

305) (21 aprile 1946) Sulla rinascente Mostra cinematografica di Venezia.

306) (5 maggio 1946) Notizie varie.

307) (12 maggio 1946) Sui classici dello schermo.

308) « Cinema e televisione » (1 giugno 1946).
Diffusione della televisione in America; verso un accordo radio-cinema-televisione; il problema dei repertori.

309) (2 luglio 1946) Sui rapporti tra Cannes e Venezia.

310) (25 luglio 1946) Sulla concorrenza tra la produzione cinematografica hollywoodiana e quella inglese.

311) « La malattia del "sonoro" » (11 agosto 1946).
Considerazioni generali sul cinema sonoro: problemi e polemiche.

312) « Cinema e teatro » (22 agosto 1946).
Dispute peregrine sulle due forme di spettacolo; considerazioni sull'arte della regia.

313) « Cinema a Cannes » (5 maggio 1950).
Corrispondenza da Cannes: il primo convegno della Federazione internazionale dei produttori cinematografici e la « Settimana del film francese » (articolo firmato).

314) (3 luglio 1952) Considerazioni sul divismo.

315) « Cinema e televisione » (10 luglio 1952).

316) « Film italiani all'estero » (17 luglio 1952).
Sull'esportazione del film italiano.

317) « Cavalcata del cinema » (24 luglio 1952).
Ampia recensione della Storia del cinema pubblicata da « L'Europeo », a cura di A. Benedetti, E. Radius, A. Giovetti e R. Ricas.

318) « Quasi divi e milioni » (31 luglio 1952).

319) « Festival di Renoir » (7 agosto 1952).
A proposito del festival dei film di Renoir organizzato a Saint Vincent dal Cine Club Universitario di Torino.

320) « Cinema in rilievo » (14 agosto 1952).

321) « Postille alla mostra » (25 settembre 1952).
Considerazioni sulla tredicesima Mostra cinematografica di Venezia.

322) « Soggettisti e registi » (9 ottobre 1932).
A proposito della relazione di A. Blasetti letta alla Conferenza internazionale degli artisti svoltasi a Venezia sotto l'egida dell'UNESCO.

323) « Spiccioli di Chaplin » (30 ottobre 1952).
Aneddoti e notizie su Chaplin.

324) « Per un cinema europeo » (13 novembre 1952).

325) « Film con due volti » (20 novembre 1952).
Considerazioni sulle coproduzioni cinematografiche.

326) « Questo povero pubblico » (27 novembre 1952).
Sui gusti e le preferenze del pubblico cinematografico.

327) « Cinema e romanzo » (4 dicembre 1952).
Problemi di estetica cinematografica.

328) « Film in cattedra » (11 dicembre 1952).
Sui problemi della cinematografia scolastica.

329) « Scherzi proibiti » (18 dicembre 1952).
Considerazioni sulla versione italiana di *Giochi proibiti* di R. Clément.

330) « Cinema e censori » (25 dicembre 1952).
Sui rapporti tra cinema e censura in Germania.

331) « Aiutare i ricchi? » (2 gennaio 1953).
A proposito degli aiuti governativi all'industria cinematografica.

332) « Maschere di giovinezza » (8 gennaio 1953).
Considerazioni sui rifacimenti di vecchi film.

333) « Dàgli all'autore » (15 gennaio 1953).
Sui rapporti poco cordiali tra Case di produzione e critica.

334) « Cinema per ragazzi » (22 gennaio 1953).

335) « Ritornano i "divi"? » (29 gennaio 1953).
Sull'attuale tendenza divistica del cinema italiano.

336) « Il bravo Pierino » (5 febbraio 1953).
A proposito della presa di posizione di Walter Kerr sul periodico cattolico « Commonwealth » contro i censori della Legion of Decency.

337) « Cinema e libro » (12 febbraio 1953).
A proposito dell'inchiesta promossa da « Cinema nuovo » tra gli editori sull'influenza dei film nelle vendite dei libri.

338) « Il "no" del grande Lord » (19 febbraio 1953).
Sulla lotta intrapresa da Lord Beaverbrook contro Hollywood per sostenere la libertà di critica sui suoi giornali.

339) « Addio a Topolino » (26 febbraio 1953).
Sulla crisi del cinema di animazione nel mondo.

340) « Scaffale del cinema » (5 marzo 1953).
Considerazioni sulla « Biblioteca dello spettacolo » diretta da Chiarini per le edizioni Laterza.

341) « La grande avventura » (12 marzo 1953).
Recensione de « L'avventurosa storia del cinema americano » di L. Jacobs (Ed. Einaudi, Torino).

342) « Uovo e gallina » (19 marzo 1953).
La situazione attuale del cinema inglese.

343) « Il balletto delle ombre » (26 marzo 1953).
A proposito di una manifestazione celebrativa del primo cinema svoltasi all'« Opéra » di Parigi.

344) « Il film in rilievo » (2 aprile 1953).

345) « Eredità dello zio Oscar » (9 aprile 1953).
A proposito dei premi Oscar: i rapporti tra arte e industria.

346) « Topolino a Parigi » (16 aprile 1953).
Recensione del film *Bonjour Paris* di Jean Image, J. Kosma e M. Trauner.

347) « La RAI e il cinema » (23 aprile 1953).
Sull'accordo tra la televisione e le Case di produzione cinematografica.

348) « Il povero autore » (7 maggio 1953).
Polemiche sul diritto d'autore nell'opera cinematografica.

349) « Verso un "pool" del cinema? » (14 maggio 1953).
Sulla proposta francese di una Comunità europea del cinema.

350) « Anche le donne-registi » (21 maggio 1953).
Breve storia del contributo registico dato dalle donne al cinema.

351) « Una grossa rinuncia » (28 maggio 1953).
A proposito della decisione presa da produttori ed esercenti americani di rinunciare nei loro film ad ogni « messaggio ».

352) « Lavagne bianche per adulti » (4 giugno 1953).
Recensione di un volume pubblicato dall'UNESCO sull'impiego del cinema per un'educazione di base.

353) « Obiettivo e pennello » (11 giugno 1953).
Ampia recensione di « Cinema, arte figurativa » di C.L. Ragghianti.

354) « Le forbici di Anastasia » (18 giugno 1953).
Panorama della censura cinematografica nei vari paesi e conclusioni.

355) « L'ha detto il nonno » (25 giugno 1953).
A proposito di un giudizio di Samuel Goldwyn sul cinema italiano.

356) « Ricordo di Pudovkin » (2 luglio 1953).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 49.

357) « Film per direttissima » (9 luglio 1953).
Notizie e considerazioni sull'opera di Norman McLaren.

358) « Cinema a Saint Vincent » (16 luglio 1953).
Sul premio Saint Vincent 1953.

359) « Un lungo scandalo » (23 luglio 1953).
Considerazioni sulla situazione del documentario in Italia: gli sperperi, gli abusi, una assurda legge ecc.

360) « Il grande e il piccolo » (30 luglio 1953).
Sull'attuale tendenza ad usare il grande schermo.

361) « Dopo la Mostra di Venezia » (10 settembre 1953).
Considerazioni e propositi sulla Mostra di Venezia (articolo firmato).

363) « Capomastro o architetto » (17 settembre 1953).
Sui problemi di composizione di una sceneggiatura cinematografica.

364) « Chaplin ritrova Charlot? » (1 ottobre 1953).
Considerazioni sull'arte di Chaplin e notizie di suoi progetti.

365) « Un museo sul lastrico » (8 ottobre 1953).
Si auspica la costituzione del museo del cinema di Torino.

366) « "Prima assoluta" del sen. Bubbio » (15 ottobre 1953).
Sui problemi del cinema italiano, a proposito delle dichiarazioni del Sen. Bubbio.

367) « Il "loro" primo film » (22 ottobre 1953).
A proposito di un'inchiesta svolta da una rivista francese tra personalità del mondo del cinema.

368) « Guerra di circoli » (29 ottobre 1953).
Sulla recente crisi dei Cine Clubs, dovuta alla scissione della FICC.

369) « Sempre più liberi » (5 novembre 1953).
Sul « cinemascope » e suoi nuovi ritrovati tecnici.

370) « Guerra di dame » (12 novembre 1953).
Considerazioni sul giornalismo scandalistico di Louella Parson e di Hedda Hopper.

371) « Ultimi e primi » (19 novembre 1953).
A proposito del progetto dell'americano Brandon di ridistribuire i grandi film del passato.

372) « Non bevono più » (26 novembre 1953).
A proposito della diminuzione degli spettatori cinematografici. Breve ricordo di R.G. Aldo.

373) « Si ride male » (3 dicembre 1953).
Considerazioni sul comico; confidenze di Chaplin, Lloyd e Keaton.

374) « Anche in Europa » (10 dicembre 1953).
Sulla diffusione del cinemascope in Europa. Breve ritratto di Joseph Burstyn.

375) « Una non-rettifica » (17 dicembre 1953).
Polemica sulla sovvenzione governativa concessa al film *Attanasio cavallo vanesio*: considerazioni sulla legge cinematografica.

376) « Libri di cinema » (24 dicembre 1953).
Segnalazioni di recenti volumi editi da Filmcritica e da Guanda. Breve recensione di « Il cinema italiano » di C. Lizzani.

377) « Mezzo secolo » (31 dicembre 1953).
Breve storia di Hollywood, nel suo cinquantenario.

378) « Almanacchi nuovi » (7 gennaio 1954).
Opinioni sul futuro del cinema: più tecnica che arte.

379) « Quasi tutti premiati » (14 gennaio 1954).
Polemica sui lavori del Comitato Tecnico nel 1953.

380) « Corsa al botteghino » (21 gennaio 1954).
Sull'affluenza del pubblico nelle sale cinematografiche.

381) « Stelle e stelline » (28 gennaio 1954).
A proposito di un numero di « Cahiers du Cinéma » dedicato alle apparizioni femminili sullo schermo.

382) « Chaplin e Charlot » (4 febbraio 1954).
Considerazioni sul successo di Chaplin e sui giudizi critici sulla sua opera.

383) « "Amor" e "cuor" doppiati » (11 febbraio 1954).
Limiti e utilità del doppiato.

384) « Una strana sentenza » (18 febbraio 1954).
Considerazioni sulla vertenza giudiziaria tra un esercente svizzero e un critico che aveva stroncato un film proiettato in una sala cinematografica di quello.

385) « Pinacoteche in film » (25 febbraio 1954).
Recensione di « Le film sur l'art » (Ed. Ateneo, Roma) e considerazioni sul documentario d'arte.

386) « Per la Mostra di Venezia » (4 marzo 1954).

387) « "Scrivere" un film » (11 marzo 1954).
Considerazioni sui rapporti tra sceneggiatura e film.

388) « Pubblico e spettatori » (18 marzo 1954).

389) « Da Caligari a Hitler » (25 marzo 1954).
Ampia recensione di « Cinema tedesco » di S. Krakauer (Ed. Mondadori). Riportato in parte in « Film visti » pag. 61.

390) « Che cosa raccontare » (1 aprile 1954).
Sulla crisi dei soggetti.

391) « Lo stato esercente » (13 maggio 1954).
La crisi dell'ENIC.

392) « "Fare" l'attrice » (20 maggio 1954).
Sui diversi modi per giungere al cinema.

393) « Il prezzo di una libertà » (27 maggio 1954).
Considerazioni sulla censura cinematografica.

394) « Hollywood controluce » (3 giugno 1954).
Sulla crisi di Hollywood messa in luce da Ch. Bahn su « Film Daily ».

395) « Cavalli di ritorno » (10 giugno 1954).
A proposito dei rifacimenti cinematografici.

396) « Cinema in Svezia » (24 giugno 1954).
Corrispondenza da Stoccolma: breve storia del cinema svedese. Ripubblicato in parte in « Film visti » pag. 39.

397) « Cinema in Finlandia » (1 luglio 1954).
Corrispondenza da Helsinki: breve storia del cinema finlandese.

398) « Cinema quinto potere » (8 luglio 1954).
Recensione dell'omonimo libro di L. Chiarini

399) « Fuori e dentro-programma » (15 luglio 1954).
Contro la pubblicità cinematografica. Breve ritratto di G. Pascal.

400) « Il copione del *Potiomkin* » (21 ottobre 1954).
Recensione de *La corazzata Potemkin* di P.L. Lanza (Ed. Bocca). Ripubblicato in « Film visti » pag. 51. Breve intervista a L. Milestone di passaggio a Torino.

401) « "Cinerama" e compagni » (11 novembre 1954).
Ripubblicato in « Film visti » pag. 550.

402) « Qualcosa che non va » (18 novembre 1954).
Sul disagio in Italia provocato dalla prossima scadenza della legge sulla cinematografia.

403) « Chaplin e Siegfried » (25 novembre 1954).
Polemica con A. Siegfried su *Tempi moderni* di C. Chaplin.

404) « Troppi registi » (2 dicembre 1954).
Sul difficile mestiere di regista; contro l'improvvisazione.

405) « Libertà dai milioni » (9 dicembre 1954).
Per liberare l'artista da legami economici occorre formare delle cooperative di produzione.

406) « "Delitti" del cinema » (16 dicembre 1954).
Sull'importanza del cinema tra le altre forme di spettacolo. Ripubblicato in « Film visti » pag. 552.

407) « Tipografia per soprani » (23 dicembre 1954).
Considerazioni ironiche sulle trasmissioni televisive di spettacoli operistici dal vero.

408) « Il grande attore » (30 dicembre 1954).
Recensione di « Antologia del grande attore » di V. Pandolfi (Ed. Laterza, Bari).

409) « Tirando le somme » (6 gennaio 1955).
Considerazioni sulla produzione italiana nel 1954.

410) « Un regista racconta » (13 gennaio 1955).
Recensione del libro di memorie di King Vidor.

411) « Obiettivo e copione » (20 gennaio 1955).
Sulla crisi del cinema per mancanza di « idee ».

412) « Un anno di televisione » (27 gennaio 1955).
Consuntivo delle trasmissioni televisive italiane. Considerazioni estetiche sulla « presunta » arte televisiva.

413) « Cinema e televisione » (3 febbraio 1955).
Una lettera di Sergio Pugliese sulla televisione (vedi n. 413) e la risposta di Gromo.

414) « Il romanzo di Eisenstein » (10 febbraio 1955).
Recensione di « S.M. Eisenstein » di M. Seton (Ed. Bocca).

415) « Minorenne di sessant'anni » (17 febbraio 1955).
Bilancio di 60 anni di cinematografia. Ripubblicato in « Film visti » pag. 554.

416) « La "fabbrica" di Disney » (24 febbraio 1955).
Recensione del volume « Deserto che vive » (Vallecchi ed.).

417) « Registi e narratori » (3 marzo 1955).
Sulla tendenza recente a ridurre per lo schermo soggetti letterari.

418) « "Leggere" un quadro » (10 marzo 1955).
A proposito dei documentari di C.L. Ragghianti sull'arte.

419) « Troppi film "bruciati"? » (17 marzo 1955).
Sui problemi di produzione e di distribuzione dei film.

420) « Ancora cinema e Tv » (24 marzo 1955).

421) « Avventure d'esportazione » (31 marzo 1955).
A proposito dei film girati all'estero. Critica all'eccessivo e inutile zelo realistico e ai gravi sprechi di tali produzioni.

422) « 56 milioni di posti » (7 aprile 1955).
Sulla diffusione del cinema nel mondo.

423) « Nodi al pettine » (14 luglio 1955).
Sull'urgenza di una nuova legge sulla cinematografia. Occorre mantenere le posizioni acquisite; non produrre « colossi ».

424) « Ritratto di un paese » (21 luglio 1955).
Recensione del volume « Un paese » di Zavattini e Strand (Einaudi ed.).

425) « Vestire le dive » (28 luglio 1955).
Recensione dell'omonimo libro di Annenkov (Bocca ed.).

426) « Per il vero pubblico » (18 agosto 1955).
Proposta di istituire anche in Italia i « Cinéma d'essai ».

427) « Sogni a occhi aperti » (25 agosto 1955).
A proposito dello studio psicologico sugli influssi del cinema, svolto da Nathan Leites e Martha Wolfenstein in « Movies ».

428) « Rinnovare il Festival » (22 settembre 1955).
Proposte per un rinnovamento della Mostra di Venezia.

429) « Il "sempre più grande" » (29 settembre 1955).
Di rado il « grosso » film è un buon film.

430) « Tenori in primo piano » (6 ottobre 1955).
Sui problemi della trasposizione cinematografica di un melodramma.

431) « Torre di Babele » (13 ottobre 1955).
Necessità di unificare i nuovi sistemi di ripresa e di proiezione cinematografica.

432) « Il padrone e l'artista » (20 ottobre 1955).
Sulle grandi case di produzione.

433) « Ghigliottine per attori » (3 novembre 1955).
Sul problema della proiezione su schermo panoramico di film girati in formato normale: le inquadrature decapitate.

434) « Il mulino dei film » (10 novembre 1955).
La breve vita sugli schermi di un film: considerazioni e problemi.

435) « Il vero "nemico" della Tv » (17 novembre 1955).
Proposte per la realizzazione di « veri » spettacoli televisivi.

436) « Attori e non attori » (1 dicembre 1955).

437) « Guerra tra dive » (8 dicembre 1955).
Si ritorna all'epoca dei contrasti tra le dive: Sophia Loren contro Gina Lollobrigida. Breve intervista con Alfred Hitchcock.

438) « Chi può pagarli? » (15 dicembre 1955).
Sulla produzione ed esportazione di film italiani. Necessità di produrre film « medi ».

439) « Si trasloca la città del cinema? » (22 dicembre 1955).
A proposito del progetto di ricostruire Cinecittà nella pineta di Castelfusano.

440) « Auguri a tutti » (29 dicembre 1955).

441) « Quattro miliardi risparmiati » (5 gennaio 1956).
Sulla nuova legge per la cinematografia: rimane aperto il problema della censura.

442) « Lo "Zar" del cinema » (12 gennaio 1956).
Recensione delle « Memorie » di William Hays (Doubleday ed., New York).

443) « Piccolo giro d'Italia » (19 gennaio 1956).
Statistiche sulla distribuzione dei film nelle regioni d'Italia.

444) « La "nuova" Mostra di Venezia » (26 gennaio 1956).
Positive considerazioni sulla « formula Ammannati ».

445) « Vivai di registi e attori » (8 marzo 1956).
Considerazioni sul Centro Sperimentale di cinematografia sotto la presidenza Lacalamita.

446) « Un idillio tra cinema e Tv » (22 marzo 1956).
La situazione attuale negli Stati Uniti.

447) « Da un "Oscar" a tre "Gobbi" » (29 marzo 1956).
L' « Oscar » dato ad Anna Magnani e il successo internazionale del Teatro dei « Gobbi » dovrebbe indurre i produttori italiani a meglio sfruttare i talenti nazionali.

448) « Non profeti in patria » (5 aprile 1956).
Occorre saper meglio impiegare gli attori italiani nei film italiani.

449) « Sempre tutto a Roma? » (12 aprile 1956).
Contro il cinema « romanesco »: si consiglia di girare film a Milano e a Torino.

450) « Dal soggetto al film » (26 aprile 1956).
Recensione dei primi due volumi (« *Senso* » e « *Giulietta e Romeo* ») dell'omonima collana editoriale di Cappelli, Bologna.

451) « "Saper vedere" » (28 giugno 1956).
Considerazioni sul « Critofilm » di C.L. Ragghianti.

452) « Tre maestri del film » (5 luglio 1956).
Recensione dell'omonimo libro di Angelo Solmi.

453) « All'insegna dei titoli » (12 luglio 1956).
Sull'indagine condotta da Alessandro Ferraù sulla frequenza ed incidenza di alcune parole nei titoli dei film presentati in Italia in un anno.

454) « Chaplin al lavoro » (19 luglio 1956).
A proposito di *Un re a New York*. Breve storia di Chaplin.

455) « Andata e ritorno » (26 luglio 1956).
Sull'attuale tendenza di ritornare nella produzione cinematografica all'impiego del formato normale.

456) « Sempre più difficile » (13 dicembre 1956).
Su alcuni primati raggiunti dai film.

457) « Troppi miliardi » (20 dicembre 1956).
Considerazioni sui film che costano molto e rendono poco.

458) « Il castigo della pubblicità » (27 dicembre 1956).
Contro la pubblicità cinematografica. Piccolo ritratto di Aleksandr Dovgenko.

459) « Un mestiere difficile » (3 gennaio 1957).
Recensione del libro « Manuale del produttore » di Valentino Brosio.

460) « Alla conquista dello spettatore » (10 gennaio 1957).
A proposito del programma d'azione di un comitato americano per riconquistare al cinema gli spettatori attratti dalla Tv.

461) « Ragazzi in gamba » (24 gennaio 1957).
Esame di un componimento scolastico del francese Alain Ferrari sui rapporti tra cinema e romanzo.

462) « Agenda "cinquantasei" » (7 febbraio 1957).
Breve panorama della produzione cinematografica nel 1956.

463) « Marcia indietro? » (14 febbraio 1957).
Considerazioni sul ritorno nella produzione cinematografica all'uso del bianco e nero e del formato normale. Breve ricordo di E.A. Dupont.

464) « Problemi sull'attore » (21 febbraio 1957).
A proposito di un numero dei « Cahiers du Cinéma » dedicato all'attore.

465) « Mostre e Festival » (1 maggio 1957).
Considerazioni su Cannes e Venezia.

466) « Cinema a domicilio » (6 giugno 1957).
Sul progetto americano di istituire i « film a gettone » per la televisione.

467) « Passaporto dello spettatore » (13 giugno 1957).
Inchiesta sullo spettatore italiano: statistiche dei gusti.

468) « Tipografia della ribalta » (20 giugno 1957).
Sul progetto di una casa di produzione inglese di realizzare film da spettacoli di prosa, di balletto, di melodramma, ecc.

469) « Per un cinema "europeo" » (27 giugno 1957).
Sul progetto di un mercato comune europeo del film.

470) « Due punti critici » (4 luglio 1957).
A proposito di un articolo di Lacalamita sulla situazione cinematografica italiana, pubblicato su « Il punto ».

471) « Una piccola grande trovata » (11 luglio 1957).
I vantaggi di un nuovo ritrovato tecnico che permette la variabilità dell'inquadratura cinematografica.

472) « Rose con molte spine » (18 luglio 1957).
La crisi dell'esercizio cinematografico: un'inchiesta nelle varie città d'Italia.

473) « Un piccolo esempio » (17 ottobre 1957).
Sul progetto della B.B.C. britannica di riunire in un'unica trasmissione radiofonica i programmi di critica musicale, teatrale, cinematografica e delle arti figurative, altrimenti dispersi e inutili.

474) « Il campione "assoluto" » (24 ottobre 1957).
Considerazioni sul concorso cinematografico indetto dall'Esposizione internazionale di Bruxelles.

475) « Film muto e divismo » (31 ottobre 1957).
Recensione dei libri « Storia del cinema muto » di Roberto Paolella e « Il divismo » di Giulio Cesare Castello.

476) « Denaro e successo » (7 novembre 1957).
Considerazioni sulla produzione di film commerciali.

477) « Un grosso "affare" » (14 novembre 1957).
Opportunità di produrre film didattici, sull'esempio dei paesi stranieri. Palestra di giovani talenti.

478) « Sconfitta di una diva » (21 novembre 1957).
Considerazioni su una sentenza americana contro una diva cinematografica che pretendeva il risarcimento dei danni perché la casa di produzione aveva sostituito, sui manifesti del suo film, il suo corpo con quello di un'altra donna.

479) « Cinema e scrittori » (28 novembre 1957).
Equivoci da chiarire tra narratori e registi; utile contributo degli scrittori italiani al cinema italiano.

480) « Mostre e Festival » (5 dicembre 1957).
Infrazione dei festival: prevalgono i motivi d'ordine commerciale a quelli d'ordine artistico.

481) « Cambio della guardia » (12 dicembre 1957).
Come il cinema ha sostituito il cattivo teatro, così la televisione sostituirà il cattivo cinema.

482) « Primi passi » (19 dicembre 1957).
Considerazioni sul faticoso mestiere di regista cinematografico.

483) « Auguri d'urgenza » (2 gennaio 1958).

484) « Gli ultimi e i primi » (9 gennaio 1958).
Panorama della produzione cinematografica del 1957. Recensione al volumetto « Omaggio a Charlot » a cura di Glauco Viazzi.

485) « Cinema senza attori » (16 gennaio 1958).
Ampia recensione del libro « Cinema d'animazione. 1832-1956 » di Walter Alberti.

486) « Si cercano "idee" » (30 gennaio 1958).
Sulla costituzione di un « Laboratorio di idee » in Francia a cura di D. Tual e F. Charlet e di un « Centro studi » in Italia a cura dell'Anica.

487) « Film italiani all'estero » (6 marzo 1958).
Utilità e successo delle « settimane » organizzate all'estero dall'Unitalia; importanza dell'esportazione.

488) « Gli "autori" di un film » (13 marzo 1958).
A proposito del primo Convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia tenutosi a Roma; sui diritti d'autore.

489) « L'arrotino e Anastasia » (20 marzo 1958).
Sul nuovo progetto di legge sulla censura cinematografica approvato dalla Commissione parlamentare.

490) « Nascita di un Museo » (27 marzo 1958).
Sul Museo del Cinema di Torino.

491) « Il regista in seconda » (3 aprile 1958).
Necessità per le grandi produzioni cinematografiche di « registi in seconda », che girano intere scene sotto la supervisione del regista.

492) « Poche chiare parole » (10 aprile 1958).
A proposito di una lettera aperta di Eugene Lees ai produttori americani pubblicata su « The Film Daily ».

493) « Perché si va al cinema » (17 aprile 1958).
A proposito dell'inchiesta sociologica di Mac Lean jr., Pinna e Guidacci sul pubblico cinematografico, pubblicato su « Bianco e Nero ».

494) « Crepuscolo dei bilanci? » (24 aprile 1958).
Recensione del libro « Il cinema come industria » di Peter Bächlin.

495) « "Passare" al "doppiaggio" » (1 maggio 1958).
Considerazioni sugli aspetti negativi della tendenza italiana di doppiare gli attori italiani.

496) « Da Cannes a Venezia » (22 maggio 1958).
Proposta di fare di Venezia il « Festival dei festival ».

497) « Cavallucci di Troia » (29 maggio 1958).
Sul progetto americano di proiettare i film europei sugli schermi della televisione.

498) « Vent'anni in due ore » (6 novembre 1958).
Sull'attività di proiezione del Museo del Cinema di Torino. Recensione dell'*Antologia del cinema muto italiano* a cura delle Cineteche Italiane e Nazionale.

499) « Una rassegna del film scientifico » (13 novembre 1958).
Sulla Rassegna di Padova.

500) « "Finalissima" senza campioni » (20 novembre 1958).
Considerazioni sulla « Confrontation » di Bruxelles del 1958.

501) « Premiare chi se lo merita » (27 novembre 1958).
A proposito delle sovvenzioni governative al cinema italiano.

502) « L' "illecito" televisivo » (4 dicembre 1958).
Considerazioni sulla nuova trovata pubblicitaria britannica, il « Subliminal ».

503) « Come si guarda un film » (11 dicembre 1958).
Recensione dell'omonimo libro di Gambetti e Sermasi.

504) « Sir Olivier si è arreso » (18 dicembre 1958).
Sulla prima interpretazione televisiva di Laurence Olivier alla Tv britannica, « Gabriele Borkman » di Ibsen.

505) « Un albero di Natale » (25 dicembre 1958).
Il cinema dovrà essere nei confronti della televisione ciò che il teatro non ha saputo essere nei confronti del cinema.

506) « Un festival a Torino » (1 gennaio 1959).
Notizie sul festival del cinema tecnico-industriale che si svolgerà a Torino nel giugno 1959.

507) « Almanacchi vecchi e nuovi » (8 gennaio 1959).
Rapido consuntivo della produzione cinematografica del 1958.

508) « Come "si scrive" per la T.V. » (15 gennaio 1959).
Confidenze di Paddy Chayevsky.

509) « Profili di grandi firme » (22 gennaio 1959).
Recensione della « Piccola biblioteca del cinema » diretta da Guido Aristarco per l'editore Guanda di Parma.

510) « "Materie prime" per Festival » (29 gennaio 1959).
Inflazione dei festival cinematografici.

511) « Perché i film non muoiano » (5 febbraio 1959).
Breve storia della F.I.A.F.

512) « Un' "arte" per tutti? » (12 febbraio 1959).
A proposito delle opinioni di C.L. Ragghianti sulla fotografia pubblicate su « Sele-arte ».

513) « Impegnare i migliori » (19 febbraio 1959).
Occorrono buoni film italiani, impegnando nella produzione i migliori registi italiani.

514) « A ciascuno il "suo" film » (26 febbraio 1959).
A proposito di « Il maestro di cappella » di Cimarosa realizzato in film da Vladi Orengo.

515) « René Clair regista teatrale » (5 marzo 1959).
Sulla prima regia teatrale di René Clair, « On ne badine pas avec l'amour » di De Musset.

516) « Passaporti del cinema » (12 marzo 1959).
Recensione del « Filmlexicon degli autori e delle opere » edito dal Centro Sperimentale di cinematografia di Roma.

517) « Una "famiglia dell'uomo" » (19 marzo 1955).
Considerazioni sulla mostra fotografica omonima organizzata da Edward Steichen.

518) « Verso nuove aperture? » (26 marzo 1959)
Opinioni di Jean Renoir sulla televisione. Ricordo di Umberto Barbaro.

519) « Uno "scandalo" da evitare » (2 aprile 1959).
Il documentario deve tornare ad essere una palestra e un vivaio di giovani talenti.

520) « Sanremo vittime dell' "occulto"? » (9 aprile 1959).
Su un nuovo mezzo di pubblicità cinematografica, il « sublimal ». Vedi il n. 502.

521) « Le delizie del film "odoroso" » (16 aprile 1959).
Considerazioni umoristiche.

522) « Verso un cinema "europeo"? » (23 aprile 1959).
Caratteri di un eventuale film « europeo ».

523) « Film sempre giovani » (30 aprile 1959).
Buon successo delle « riprese » di vecchi film.

524) « Più produttori che film » (7 maggio 1959).
Considerazioni sulla produzione: negatività degli estremi, produttori improvvisati, grandi case di produzione.

525) « Il cinema all'Università » (14 maggio 1959).
Il lavoro dei C.U.C. e degli Istituti universitari del Cinema.

526) « Il film "industriale" » (21 maggio 1959).
Sul primo festival a Torino del film industriale. Vedi il n. 505.

527) « Non disprezzare i giovani » (28 maggio 1959).
Considerazioni sulla « nouvelle vague » francese.

528) « Le solite ricette » (4 giugno 1959).
Strani criteri di produzione prefabbricata: la creazione dei divi.

529) « Cinema e Resistenza » (11 giugno 1959).
Recensione del libro omonimo di G. Vento e M. Mida.

530) « Lavoro e cinema » (18 giugno 1959 - articolo firmato).
Il successo del festival del film industriale a Torino; caratteristiche del film industriale. Vedi i nn. 506 e 526.

531) « Non tutto è denaro » (25 giugno 1959).
Sul caso del campione olimpionico Pino Dordoni che rinunciò a un vantaggioso contratto cinematografico.

532) « E lasciateli lavorare » (9 luglio 1959).
Considerazione su un progetto di aiuti economici al cinema francese proposto dal ministro André Malraux.

533) « Cinema e narrativa » (16 luglio 1959).
Recensione dell'omonimo libro di Michele Lacalamita.

534) « Strane "informazioni" » (17 settembre 1959).
Ultime postille alla Mostra di Venezia.

535) « Un'enciclopedia in film » (24 settembre 1959).
Nascita e scopi della « Encyclopaedia Britannica Film Inc. ».

536) « Amicizie pericolose » (1 ottobre 1959).
A proposito delle vertenze giudiziarie dell'omonimo film di Vadim.

537) « Piccole muraglie cinesi » (8 ottobre 1959).
Sui nuovi eccessi della censura.

538) « Film per ragazzi » (15 ottobre 1955).
Necessità di produrre film per ragazzi.

539) « Film all'indice » (22 ottobre 1959).
Recensione dei 2 voll. del « Index de la cinématographie française » del 1959.

540) « Si cercano esordienti » (29 ottobre 1959).
Si parla di una « nouvelle vague » italiana.

541) « Nuovissimi orizzonti » (5 novembre 1959).
Sul recente sistema di ripresa elettronica dovuto al francese Jean Paul Boyer.

542) « Film "da scrivere" » (12 novembre 1959).
Recensione del libro « Comédies et commentaires » di René Clair.

543) « Un povero Figaro » (19 novembre 1959).
Sull'insuccesso della ripresa cinematografica del « Matrimonio di Figaro » di Beaumarchais, proiettata alla Comédie Française.

544) « Una storia dell'arte » (26 novembre 1959).
Nascita e scopi del « Centre International d'histoire de l'art par le film » creato ad Amsterdam.

545) « Attorno alla mostra del Lido » (3 dicembre 1959).
Sul nuovo regolamento della Mostra di Venezia.

546) « Due inediti di Pavese » (17 dicembre 1959).
A proposito di due scritti inediti di Cesare Pavese pubblicati su « Cinema nuovo ».

547) « Auguri e strenne » (24 dicembre 1959).

548) « I diritti dei padri » (31 dicembre 1959).
Considerazioni sull'ultima disavventura di Joseph von Sternberg a proposito dei diritti d'autore su *L'angelo azzurro.*

549) « Un piccolo Barbanera » (7 gennaio 1960).
Piccolo bilancio della produzione italiana per il 1960.

550) « Aiutare ma non troppo » (14 gennaio 1960).
Sul progetto di legge per le sovvenzioni all'industria cinematografica francese - proposto dal ministro Debré.

551) « Spettatori unitevi » (21 gennaio 1960).
Sulla recente costituzione in Francia di un'associazione di spettacoli per difendere i propri diritti.

552) « Sua Maestà l'attore » (28 gennaio 1960).
Recensione del libro « L'attore. Storia di un'arte » di Giovanni Calendoli.

553) « Fuori l'autore » (4 febbraio 1960).
Contro l'opinione diffusa che l'autore del film sia il produttore: il vero autore è il regista.

554) « Le "liste nere" del cinema » (11 febbraio 1960).
Polemica sulla decisione dei produttori americani di non assumere nei loro studi i cineasti condannati nel 1947 per la loro attività « anti-americana ».

555) « Milioni di vibrazioni al secondo » (17 marzo 1960).
Sui nuovi sistemi di registrazione dell'immagine ottica su nastro magnetico. Ricordo di Jacques Becker.

556) « René Clair e il domani » (24 marzo 1960).
L'opinione di René Clair sui rapporti tra cinema e televisione.

557) « Sciopero a Hollywood » (31 marzo 1960).
Considerazioni sul recente sciopero degli attori a Hollywood.

558) « Una cavalvata di Oscar » (7 aprile 1960).
Considerazioni sulla recente assegnazione degli « Oscar ».

559) « Lo spettacolo degli spettacoli » (14 aprile 1960).
A proposito del Convegno tenutosi a Grosseto sui rapporti tra regia cinematografica e regia televisiva.

560) « Che cos'è cinema » (21 aprile 1960).
Recensione della seconda edizione del libro « Storia delle teoriche del film » di Guido Aristarco.

561) « Ante-cinema in piazza » (28 aprile 1960).
Recensione del libro « La piazza » di autori vari (Ed. Avanti).

Nascita dello stile di Fellini

(Analisi di *Luci del varietà*)

di BRUNELLO RONDI

Le scene del teatrino nella piccola città di provincia, all'inizio di *Luci del varietà,* sono molto indicative, nell'assommare e nel profilare una situazione per Fellini estremamente tipica; la vita mistificata e inautentica, tanto in chi guarda come in chi recita e agisce sullo squallido palcoscenico. Fellini irrompe così nella scena intellettuale del cinema del dopoguerra mettendo in luce fin dalle prime scene questa sua tipica situazione e invenzione, questo suo nodo drammatico: la degradazione e la falsificazione nel rapporto fra gli uomini, l'essere portati a recitare parti sbagliate e assurde gli uni per gli altri. E' da notare che tanto gli attori sul palcoscenico come i goffi e rozzi spettatori in platea, sono rappresentati con amara e grottesca forza, tendente a scoprirli come deformati e serrati assurdamente dal medesimo rapporto. Non c'è, qui, la raffigurazione dello spettacolo popolare (come per esempio il teatrino dei pupi in Sicilia o le storie dei paladini), visto come adunarsi di emozioni elementari, ma intime e pure, vibranti su rozze ma assolute corde d'umanità.

Qui il rapporto che corre tra palcoscenico e platea è dei più rigorosamente crudeli; il varietà è visto già come anticipazione del mondo dei fumetti e lo spettacolo popolare viene profondamente identificato come appartenente a quel genere che degrada il popolo; una specie di zona della mistificazione e della corruzione. Fellini, cioè, evita e scarta di proposito ogni investigazione romantica sul repertorio e sul valore positivo degli spettacoli « popolari » (investigazione compiuta in certi documentari notevoli di epoca assai più recente; come *La spada d'Orlando* di Gian Luigi Polidoro, con quel

teatrino assorto in una platea straordinariamente compatta con vibrazioni di sentimenti puri, di esaltata dignità). Non interessa, qui, a Fellini, l'analisi delle situazioni di spettacolo popolare, le radici rituali antichissime di questo fenomeno, le sue risonanze spesso sollevate in celebrazioni assorte e commosse. Fellini investe qui la particolare traiettoria d'una corruzione, che, proveniente dalle grandi città, tocca e incide il popolo. Lo spettacolo offerto è infatti come la scalcinata e tardiva derivazione, precipitata sempre più in basso, di quello che è il vero varietà, è il « gusto internazionale » nelle grandi città, qui resta il basso folklore o l'esibizione sessuale di infima tensione pittoresca. Fellini si pone, così, sulla traiettoria di tutta una degradazione del costume, di una mistificazione, quale si assomma nettamente nel modo e nel mondo di uno spettacolo. Tutti quei sottili e capillari canali sanguigni da cui si propaga la circolazione del « cattivo gusto », inteso come deterioramente profondo dei rapporti umani in esibizioni di spettacolo, sono sempre o spesso al centro dell'analisi felliniana e acquistano una forza d'incidenza amara e violenta.

Qui, all'inizio di *Luci del varietà,* è notevole quel mulinello di volti e di cose legate assieme dal ritmo d'un montaggio accanito a distruggere il ritmo integro dello spettacolo, e sono notevoli le straordinarie alternanze delle immagini dei volti in platea; volti che guardano e volti che recitano sono avviluppati dalla stessa infimità e deformazione, traverso cui non soffia un alito di vita vera. Il ritmo dell'insieme, con una pressione fantastica da cui già si vede compatto il mondo felliniano, porta tutto ad uno spessore di frivolo incubo: palcoscenico e platea è come se insieme danzassero in una irreale parificazione versando insieme il loro veleno di falsità. Tutto è però condotto in una luce di euforia e nell'illusione della gaiezza, come in una disperata volontà di espressione e di superamento. Si fa avanti col personaggio interpretato da Carla del Poggio, la prima « straordinaria » creatura felliniana, protesa nella credenza e nella partecipazione alla falsità, figlia dell'inautentico. Questo personaggio anticipa già un poco quello della sposina innamorata dello *Sceicco bianco* e in certo senso anche quello di Gelsomina nella *Strada.*

In Fellini acquista spesso una dolorosa violenza questa traiettoria di assorbimento nei miti di creature primitive, che vi aderiscono con stupefatta passività. La registrazione impassibile, crudele, da parte del regista di questo protendersi dei personaggi « mistificati »,

a compiere in sé la mistificazione, è spesso in Fellini un'impressionante analisi delle forze elementari che conducono all'alienazione. Pochi artisti del nostro tempo hanno potuto aderire così fedelmente al compiersi di un processo di alienazione su personaggi senza difesa, sprovvisti di luce discriminatrice e dialettica, supremamente « sdrammatizzati ». Per Fellini, il processo di alienazione non è mai un dramma, almeno nel suo iniziale profilarsi; è solo un dato di fatto, testuale, colto nel suo arcano e ottuso manifestarsi, non analizzato nei suoi travagli psicologici e nelle sue antecedenti maturazioni. E' crudamente diretto questo processo narrativo dello scivolare dei personaggi nell'alienazione, nel torpore allucinato del mito che li assorbe, ma è — al tempo stesso — estremamente risonante su più generali situazioni moderne. I « personaggi-chiave » dei film di Fellini, proprio per la loro livellata primitività, per la rinuncia ad ogni definizione psicologica, sono aperti a inglobare lo stato d'animo delle masse moderne. Più i personaggi felliniani sono colti nello spessore esistenziale del dato, al di sotto del livello dei sentimenti e delle connessioni psicologiche, più si prestano, nella loro primitività e genericità, a essere portavoce di masse umane indifferenziate; appunto quelle che nei tempi moderni si sono accampate nelle latitudini irrazionali del « mito ».

La lite violenta che segue lo spettacolo di varietà nel teatrino (o meglio vi si inserisce, « strozzandolo »), è uno dei tipici « rovesci » nella narrazione del regista: espressiva qui del grottesco insito in queste situazioni umane e del continuo rivoltarsi nell'assurdo delle situazioni più fruste. Questo scoppio aspro della lite e l'immediato smorzamento nelle immagini della solitudine dei comici, nell'attesa del treno, continuano una tessitura di motivi che, ci sembra di poter ripetere, sono già chiaramente felliniani. Non si tratta solo di un volgersi del racconto a situazioni comiche o patetiche; basta sentire il peso lirico di quell'attesa del treno nella squallida stazioncina, basta cogliere il valore dissonante di quelle parole scandite alla radio, narranti azioni remotissime; basta cogliere subito le immagini scalcinate e favolose (quell'oca portata nel canestro) per comprendere come l'apparente tenuità del racconto picaresco e avventuroso si piega già a un grottesco d'incubo, assai più arido e risonante. Questa attesa del treno nello spazio anonimo della stazione, questo aggrupparsi randagio dei comici senza casa o radici, avvinti a un loro nomadismo squallido, fanno già sentire nell'immagine un peso del

tempo, un'anonimità dello spazio, un risonare di angoscie che sono chiare d'uno smarrimento modernissimo. Siamo già, qui, nel cuore d'una fondamentale intuizione felliniana: la provincia, col suo torpore anonimo, espressivo d'una vita non autentica, di rapporti che si perdono nel vuoto e nella stanchezza. Si ascoltino e si « vedano » le battute della partenza: « *E allora quand'è che tornate?* » — « *E che ne so?* » E' già la delicatezza di espressione di situazioni umane fatte di povere domande senza risposta, di futili congedi e di domani senza programma, in vite che scorrono senza peso, senza inclinazione, in traiettorie spente e senza importanza.

Quello opaco squallore della partenza si intensifica poi, acutamente plasticizzandosi nelle immagini bellissime dei gruppi di attori che dormono accatastati nei vagoni, al culmine d'un senso della vita randagia, disordinata, senza intimità. E' da notare però sempre l'ambivalenza di sentimenti con cui viene raccontata questa storia di errante squallore; alla melanconia spessa e opaca, si unisce uno struggente abbandono come di esperienze godute al tempo stesso che sofferte, come se questo errare squallido nella vita anonima fosse l'unica soluzione superstite allo smarrimento di altre possibilità vitali e vi perdurasse una moderata « allegria di naufraghi ». Il brio del cantastorie dura in Fellini come ultimo tono irriducibile; il gusto e il piacere del ritmo dell'immagine, del racconto; l'impossibilità di esaminare e esaurire oggettivamente le situazioni oggettive, distaccandole in un panorama integro e colmo di razionalità. Fellini resta sempre attaccato al battito vitale di ogni situazione, egli parla sempre dall'interno di ogni situazione. Non fa mai una denuncia di qualcosa, non si mette mai in posizione « storica » non toglie mai i suoi piedi dalle sabbie mobili dove affondano i suoi personaggi. Ma dentro questa prospettiva, che evidenza e fermezza di immagini, ognuna saliente di un'idea generale e trasferibile in termini di fenomenologia esistenziale, di stato d'animo del nostro tempo. L'invenzione felliniana è sempre plastica, fortemente fantastica e simbolicamente carica, anche quando si applica a scorci di cronaca quotidiana, a trame dimesse. Si vedano, nel treno, la fortissima immagine del viso del capocomico, immerso nel sonno, integralmente bovino e perso dunque in una disumanità grottesca, al livello della natura bruta, si vedano le espressioni pietrificate, da maschera, degli altri. La ragazza di provincia, invece, che è partita con la compagnia e ha se-

guito il capocomico, mostra di attribuirgli una dignità enorme e lo guarda con muta venerazione.

Si intensifica, qui, il rapporto di alienazione e di assorbimento nel mito che abbiamo già scorto all'inizio del film, con l'aggiunta che qui il rapporto si fissa « ad personam » ed è espanso nella situazione generale che si profila; una ragazza persa nel mito, acutamente in contrasto con la realtà, con la normale scala dei valori (che ridarebbe il giusto limite a questa miseranda figura di capocomico e al mondo che rappresenta). E un allontanarsi nel vuoto d'un viaggio di meta incerta fra gruppi di persone riassorbite nella remota confusione del sonno e dell'abbandono. In questo peso di immigini crudelissime la nota più acuta è nelle inquadrature del volto di lei, acceso dalla più assurda e squallida delle speranze. Qui il personaggio della ragazza si approfondisce nel chiarore crudele con cui è illuminata la sua crescente alienazione, che si accende di accenti e luci paradossalmente sacre; reverenza, fiducia, speranza ardente. La trafila del grottesco si pronuncia meglio con l'apparizione delle fotografie squallide, emblematiche del mondo a cui la ragazza vorrebbe appartenere, e qui anche viste capovolte in una indicazione, quasi didascalica, dell'assurdo. Si rivede, ora, l'immagine del vecchio che porta l'anatra nel cestino, solenne e cenciosa immagine di cantore di tempi remotissimi, e si ode la battuta acutamente grottesca, nella situazione in cui viene detta: « Il teatro è una cosa molto seria », con la sua estrema deformazione enfatica. Non ci vuole di più perché questa notte in treno, che inizia l'avventura della ragazza, sia pronunciata ai margini dell'incubo. Ma è un incubo che non ha mai termini esasperati o presentati; al di fuori del comico, del grottesco: su note stridule di riso, invece, su grandi smorzamenti nel semplice squallore.

La novità del « grottesco felliniano », vero « luogo aureo » della sua tipica fantasia (da « scherzo » sinfonico, dove però la compattezza beethoveniana è a priori rifiutata rinuncia ovvia a favore d'uno stralunamento alla Bosch): questa novità, dunque, è nella totale assenza di legature religiose, demonologiche, di risonanza più civilmente « tragica », all'emozione che pure porta spesso questo « grottesco » alle soglie dell'incubo. Anche nei futuri grandi quadri d'affresco, Fellini resta il coronatore invasato e compatto d'un modernissimo, acido, ridente, gusto della superiore caricatura, pronunciata in scrittura diretta e senza mediazioni culturali o ripensamenti di natura,

appunto, tragica, che facciano venire alla luce verità di tutti i livelli. Fellini (ed è la sua forza cosciente di limiti) non esce mai dall'ambito e dalla funzione di un osservatore implicato e partecipe, a pochissima distanza dai fatti narrati, spensierato e baldamente vitale, anche nelle più appariscenti pensosità. Lo schizzo, la caricatura, l'appunto tracciato a matita, balzante d'una sua forza apodittica, sono al fondo della sua espressione, schiva come poche altre dall'affacciarsi a panorami che la mente, disimpegnata dalla concretezza della persona esistente, potrebbe raffigurare. Fellini non si accorge dei significati che investe, delle trame ideologiche che tocca, dei possibili sviluppi tragici che battono impliciti. La dimensione d'una ragione oggettiva non gli interessa né compete: egli è fedele all'angolo di visuale della persona chiusa nell'esistenza. Si chiederebbe invano, a Fellini, di accanirsi nella ricerca di superiori sbocchi di significati che impegnino direttamente e con razionale metodo (possibile anche alla purissima arte) nel dibattito tragico e maturo sulle vicende di tutti. Fellini ha sinora avuto in sorte storica di cogliere con trepida e aurorale purezza, con infantile e sommessa violenza, nel modo più intimo e primitivo, meno esplicito, gli stati d'animo moderni, un moderno dramma esistenziale e sociale.

E appoggiamoci, ora, al seguito di immagini che profilano sempre più la vita di questo gruppo di gente in *Luci del varietà.* Vediamo quella trafila di notti passate in treno, con un intensificarsi della situazione di erramento, sfasamento, disordinato squallore; cogliamo tutti quei particolari d'una vita e d'un modo di vivere sradicato e tolto da equilibrio, come nell'immagine dell'attore che, al mattino, fa la *toilette* camminando nel corridoio. E' un sommesso racconto, privo però di sbocchi rapsodici, che finisce col precisare, quasi con assurdo amore, il modo particolare, certamente « proprio » con cui questa gente, branco sbandato per le campagne, vive e gira senza tregua per il mondo. La sfalsatura, lo stridore del grottesco in un comico impietoso, sono ad esempio in quell'incontro con le comunicande che sembra già anticipare i molti famosi « corteggi » dei film felliniani (durante la siesta delle prostitute nell'episodio del miracolo al Divino Amore delle *Notti di Cabiria,* l'incontro di Cabiria, farneticante, con le orfanelle biancovestite, le « Don Guanelle »). Questo incontro, questo corteggio, non indica certo un piano di composta e immacolata autenticità a cui riferirsi per valore di contrasto, ma è appunto la registrazione d'una dissonanza, d'una com-

misurazione con un elemento astratto, remoto, che viene visto come lo vedono gli attori stessi: rituale dissonante, curioso, che finisce col riversarsi nella costante tonalità del grottesco. E si veda, analogamente, la funzione della poesia e della recitazione in quel « T'amo, pio bove » che a un certo punto scaturisce nella recitazione. Tutto, in Fellini, si capovolge spesso a trucco, risonanza all'assurdo d'una cifra che, appena enunciata, aumenta la parodia.

Dopo questa fase di racconto puro e di trama di viaggi, di incontri, il film si condensa ancora una volta, come zona di forza, nelle immagini violentissime delle ballerine bestiali, sbracate; qui dove il senso del grottesco in Fellini sconfina naturalmente nell'acquisizione dell'orrido, ma ancora sul filo della superiore caricatura, non dell'affresco con pretesi universali. A contrasto con ciò, è lo svolgimento del personaggio di Carla, che registriamo nel suo « miracoloso » arrivo sulla carrozza, oltretutto dopo una trama di paesaggi visti « in soggettiva » che raffinano nella svolta più aerea, più favolosa, l'alienazione del personaggio e il suo ingolfarsi sempre più nel miraggio della vita d'artista. Qui tocchiamo un punto molto importante, nel cinema di Fellini, per tutti i suoi sviluppi. L'affiorare del tono « favoloso », dell'incanto dolcissimo e dello stupore di sogno nei suoi personaggi (e nel regime stesso del film) quando si svolge invece, spesso, la trama della più assoluta e ottusa incoscienza, l'alienazione più struggente. La spiegazione di questo costante passaggio mi sembra nel fatto che, per Fellini, nel momento stesso della perdita più netta dell'autenticità, avviene una specie di decompressione o di elevazione nel valore lirico stesso; quasi un rifugio nella frangia iridescente con cui le deformazioni, diventando illusioni, si trasformano. I personaggi — senza saperlo — diventano la favole di sé stessi; abbandonando la dimensione della realtà autentica si colorano dei lumi dell'irrealtà, sconfinante nel prestigio della magia pura.

Nello svolgimento del film, le immagini che colgono aspetti e figure estremamente violente, di rozzezza o di squallore, sono ben accoppiate con attenuazioni ironiche e dissonanze stridule. Vediamo e soppesiamo l'immagine veramente « orrida » dell'impresario che è un'altra delle figurazioni felliniane dove la naturalità allo stato bruto sembra colta di prima mano, senza spogliarsi d'abiti moderni. Poi nello sgranarsi di questa sagra della falsità che è il Varietà, su cui Fellini punta le luci più crudeli, vediamo la presentazione dei « numeri », sottolineata da titoli clamorosi e da amplificazioni assurde,

nell'insieme della bonaria e squallida aria paesana che tutto avvolge. Sono « puntesecche » acuminate, precise: affiorare di assurde dilatazioni, subito stroncate (la pioggia sui manifesti, i nomi bagnati). L'intonazione generale delle sequenze non è però fatta di animazione polemica, in oggettivo stato di denuncia, ma si colora d'uno stato d'animo particolare; quello di chi, con pena e disincanto, si presta a seguire tutti i contorcimenti della realtà, le sue buffe o amare dissonanze, la distanza fra la realtà che vorremmo assumere e quella che invece — in cocenti commisurazioni con l'ambiente — ci sta addosso come un abito vecchio.

In questo film Fellini, crediamo superando gli intenti narrativi più polemici e critici, nel senso però di realtà assai minore, del coregista Lattuada, si accampa già ai margini della raffigurazione pura. Intendiamo dire che tutto il muoversi di questa turba in viaggio, la proiezione di questo « varietà » — campionario di umanità deformata — sullo sfondo d'una provincia esattissima di squallore, italiana profondamente, offre a Fellini l'occasione per formare immagini risonanti e emblematiche, a volte orientate in piccoli episodi allegorici, che da sole, e quasi al riparo da un peso narrativo, condensano la già moderna angoscia del nuovo cinema di Fellini. Si veda il modo con cui sono inquadrate le figure sul palcoscenico, a volte davvero « crocifisse nella luce », si noti l'importanza da incubo opaco che assume tutto il retro della scena, si noti l'alta maestria, chiusa nel gusto dell'orrido, con cui è lavorata, sbozzata, la figura della « primadonna » con tutti i suoi giri di gesti e di atteggiamenti che appunto fanno sconfinare il grottesco nell'orrido. E notiamo il riapparire di gesti di magia e di alienazione, come il segno di croce che fanno le due ballerine prima dello spettacolo o ancora, in una diretta evasione nel magico, nell'assurdo, tutta la parte sul vecchio fachiro, fino al « primo piano » fortemente grottesco e favoloso (nel senso, ormai, della perdita di realtà) della bocca del vecchio che mangia vetro.

In questo film Fellini ha evidentemente scoperto, con immediatezza brusca e sorgiva, già tutto il suo campionario di figurazioni simboliche dell'alienazione, tra aperture — di puro simbolismo — nel grottesco, nell'orrido, nel favoloso, nel magico: che sono tutte categorie assunte dal regista sulla scala di un'invenzione non intellettualistica, non culturalmente mediata, ma riassunta dalle moderate allucinazioni d'un'esperienza di provincia. Mancherebbe a Fellini, nonostante la sua pretesa in questo senso, l'impeto visionario e

il rozzo ma caldo « epos » del cantastorie popolano, dell'aedo paesano. Le sue ironiche deformazioni, la facilità sofferta con cui la sua fantasia proietta le figure nelle dimensioni dell'alienazione e le fa assurgere spesso al movimento e allo spessore dell'incubo, sono restituzioni della memoria e del sogno, affilate da un cocentissimo senso attuale del problema d'un vita alienata o autentica. Parlando e scrivendo infatti spesso di Fellini come d'un artista di « memoria », si è è sempre dimenticato il pungolo visibilissimo di un dissidio aperto, anche oggi sempre più aperto, che tocca a fondo i suoi film. Il sentimento del passato è in Fellini la mina che sconvolge l'uomo di oggi: niente è risolto o distanziato, nel gioco del tempo; la commedia umana, convito di maschere allucinanti che si agitavano ieri è, chiaramente, sempre quella di oggi.

La pioggia, la polvere, la reiterazione ossessiva d'una goccia che cade dall'alto, tutta questa *imagerie* è tipica di questo film e di uso corrente. La soluzione più notevole e sulla quale sarebbe facile equivocare, è nel trionfo di Carla, che — per un concatenarsi di circostanze — viene sospinta sulla scena, da solista, dopo avere perso la sottanina, nel gruppo delle altre ballerine di fila e improvvisa, così in mutandine e nella veemenza fresca della sua giovinezza e dei suoi sensi aperti, un buffo, avvincente balletto sulla canzone del « Rancho grande ». Qui, apparentemente, è uno scoprirsi vittorioso della giovinezza, dell'improvvisazione nel sesso, contro l'arida decrepitezza dello spettacolo, e contro la sterilità delle formule ripetute meccanicamente (questo aspetto delle « formule »: preghiere, poesie, canzoni, recitate per convenzione, sono un altro degli aspetti dello sguardo felliniano sull'alienazione). Ma — a veder bene — la sfacciata e insolente irruzione di Carla, la forza grandeggiante con cui il suo sesso, le sue cosce, le sue spalle, si impongono, non son minimamente viste con la chiarezza di simpatia con cui una ventata fresca d'aria vera porterebbe via tutta la nebbia.

Fellini mette in flagranza, qui, come forza stupida e ottusa — l'alienazione più perentoria — l'erompere del sesso allo stato puro, la falsa liberazione nella fisicità testuale. Poche figure nel film e in tutti i successivi film di Fellini son visti dal regista, in termini di stile, col sentimento dell'antipatia, dell'ostilità, del rifiuto ben determinati, come questo di Carla. Qui la spinta che ha finora portato Carla verso l'alienazione, la sua decisione di « fare l'arte », di imbarcarsi coi « comici » nella vita randagia, appare come erompente

delle più cieche forze della sessualità femminile: rapinosa, esibizionista, totalmente priva di umani riflessi. Nonostante la chiara freschezza del « nudo » che figurativamente qui esplode, l'accentuazione è tutta negativa; il pulsare, caprioleggiare, dondolare e scuotersi rovinoso d'una forza da incubo: incubo più fondo perché il più roseo e disarmato di tutti.

Ed ecco, da questa punta narrativa del film, che si configura, con diramazione subito grottesca, il rapporto tra Carla e il capocomico Dal Monte, subito innamorato perdutamente di lei. Le immagini di questo personaggio che attende Carla sotto l'acqua, vestito assurdamente, con un mazzo di fiori che rinfresca nella pioggia, sono incisive e già annunciatrici (nella trama del grottesco senza sbocco) del cammino ancora più evasivo e alienatore che Dal Monte, credendo di diventare con ciò anche pieno d'inattesa dignità di uomo, compie nel suo sfortunato amore per Carla. Aumenta questo senso d'una avventura che inizia verso una squallida fine ma nel brillare de l'illusione di dignità la funerea cena che vede tutta la compagnia adunata a tavola come a un paradossale banchetto di nozze.

Lo svolgimento più ricco di *Luci del varietà,* giunto a questo punto dal suo processo narrativo, è nell'assurdo « pellegrinaggio » di tutta la compagnia di comici a casa del ricco proprietario di campagna che, avendo addocchiato Carla, li ha invitati a passare la sera a una cena nella sua fattoria. Qui, nel senso dell'immagine la notte, la pioggia, le campane, il vuoto, la « provincia » insomma, toccano lo snodamento più ricco. Abbiamo in questo gregge squallido ed errabondo come tutto un risveglio d'euforia; l'invito a cena, l'aprirsi della campagna invitante nella notte, il credersi riconosciuti e valorizzati, tutta un'antica aria risorgente di comici invitati alle corti d'altri tempi, costruisce con sicurezza un nuovo tragitto d'illusioni pericolose. Il capocomico Dal Monte è visto accanto a Carla, nel colmo della sua arrischiata felicità, che non si cura di farsi quasi oltraggiosa verso gli altri. Questo lento avvicinamento notturno alla fattoria dove avrà luogo la cena è anch'esso visto come un assurdo balletto, fruente d'una sua assurda spettacolarità, nella spinta d'un'euforia che sprizza di estri improvvisi ma appare isterilita nella solita ripetizione di formule (l'ospite che canta un'aria d'opera facendo far cerchio agli altri in mezzo alla campagna, poi il formarsi ripetuto di di quei cerchi di persone sotto la luna, nelle numerose pause di quell'andare da brigata boccaccesca, ma stinta nel crepuscolarismo, verso

la fattoria). E' notevole anche la presentazione e definizione del personaggio del proprietario della fattoria, rotondo anfitrione. Costui, viene costruito nell'accentuazione d'un vitellone ricco che a suo modo si vuole immergere in una serata nuova ed estrosa, cantando e cercando amore, accaparrandosi tutta quell'aria di spettacolo e respirando, anch'egli, per una notte, la vita dell' « arte » e del teatro. Non ci troviamo — cioè — di fronte a un personaggio di bieco seduttore di provincia, ma — a suo modo — alla raffigurazione d'un illuso, d'uno smanioso, ma non tanto d'amor carnale quanto di tuffo nell'emozione della vita privata degli attori, nel miraggio del teatro. Tutto ciò naturalmente fa parte d'una disponibilità alla mistificazione nel personaggio stesso ma si presta, anche, a delusione ottenuta, a un brusco e crudelissimo risveglio: quando appunto i comici vengono cacciati dalla villa e l'ospite rinfaccia loro d'averli alloggiati e nutriti, nell'intesa implicita d'un possibile volgarissimo scambio commerciale; il cibo in cambio della donna.

E' lo stesso voltafaccia che farà più tardi il personaggio del « commendatore milanese » nello *Sceicco bianco,* quando dopo aver tentato invano di sedurre la sposina bardata da attrice dei fumetti la congeda con la crudissima definizione, che mette a nudo tutto il mondo di mistificazione presente in lei: « Ma va là, bajadera! ». Si noti come questi smascheramenti della falsità, questo soffio forte nelle bolle di sapone della magia scenica e della « recitazione nella vita », sono sempre o spesso fatte, nei film di Fellini, da personaggi che si muovono dentro il più gretto e feroce senso comune. Non dunque una dialettica tra vita autentica e alienazione nel magico o nel favoloso, ma un'alternativa tra momenti diversi d'opacità naturale e di disvalore attinto in segni sempre negativi. La vischiosità, la resistenza dell'alienazione, dell'oscillare in una irrealtà staccata dalla vita, sono il tema costante in Fellini, che non trova esiti troppo sicuri e immancabili, ma subisce alternative di ipotesi di vita che riportano alla naturalità più repulsiva e oscura.

Il « crescendo » di questa serata di illusioni salienti (forse la prima delle « notti » felliniane nelle quali una festa diventa un rito ossessivo di deformazione) è nella sequenza della tavola da pranzo esattamente preparata come una scenografia teatrale; la cena viene — come ambiente e poi come servizio a tavola — « messa in scena » appunto come uno spettacolo teatrale. Il personaggio di Carla trova ancora un'acuminata definizione d'ostilità quando la si vede, nel mu-

linello d'euforia che ha preso anche lei, ballare con la treccia di cipolle attorno alle spalle; agitazione da spiritello, privo di grazia ma perpetuamente teso all'arrogante sicurezza, che è esattamente il contrario, espressivamente e moralmente, di quello che sarà il balletto del « Bajon » che Gelsomina, scuotendo i suoi campanelli, farà all'inizio della colazione di nozze nella fattoria della *Strada,* suscitando gesti d'imitazione in alcuni bambini. Qui è il lampo straziante d'un'infinita grazia infantile, emanante una totale fiducia negli uomini e nella possibilità di inserirsi direttamente fra loro, nei loro sguardi, al tintinnamento movimentato di quella puerile danza appresa nel modo più primitivo. In Carla invece è l'opaca protervia che detta i movimenti, la consapevolezza d'essere sempre a proprio agio con tutti, non foss'altro per la propria inconsumabile « commestibilità ».

L'impressionante, esattissima, esauriente carrellata sui volti dei comici ora seduti a tavola e assorbiti unicamente dall'occupazione del mangiare è un'apertura efficacissima di silenzio assoluto dove più si staglia nitidamente il rumore — da mandria — dei denti in movimento. Qui la curvatura della sequenza verso il grottesco è di nuovo accentuata, come crudo scoppio di immobile animalità, vista però senza il minimo scandalo, mentre, al contrario, l'assoluto silenzio e la compattezza della tavolata riferiscono un assurdo colore di ritualità che sviluppa il tema del percorso precedente verso la fattoria visto come vuoto pellegrinaggio, e i temi della ripetizione di formule (canti, poesie) e della tavola preparata a ritmo di spettacolo. Ed ecco — come sempre accadrà nei risvolti delle feste felliniane — il peso delle immagini dei piatti pieni di avanzi, come crudo commento che ci congeda dal prodursi animalesco dell'avidità letta prima sui volti. Adesso, il ballo dove tutti cercano di credere sempre più nell'illusione che si è creata, da convito di corte paesana, e al tempo stesso il primo dei balli felliniani che girano a lungo nel vuoto. Il tessuto della sequenza, lungi dal costruire ritmi d'una felicità comune e comunitaria, esprime le immagini di persone isolate che cantano da sole, con enucleazioni sensibilissime di immagini assai ricche, come quelle del pianista che pur suonando per gli altri si perde in un suo sogno e appare remotissimo dall'ambiente. O come l'immagine del vecchio attore che suona la chitarra come se volesse isolarsi tutto in lei e lasciarsene assorbire.

Nelle inquadrature che rivelano Dal Monte solo in un angolo,

saturo d'amore represso e smarrito, troviamo già le prime intuizioni felliniane della sfasatura di un personaggio dal coro degli altri, quando di solito invece c'è più rumore intorno, movimento e brio. E' tipica, in Fellini, e si svilupperà nei successivi film, questa situazione d'un personaggio che, praticamente con le spalle al muro, sta immobile, sordo, e cova insoddisfazioni tormentose ma non tragiche, assai goffe invece nel muoversi mulinante degli « altri ». Quando poi anche Dal Monte balla, è notevole la tristissima e spenta accentuazione di tutto il suo movimento, mentre il vecchio con la chitarra che gli gira intorno suonando e danzando, come un goffo angelo decrepito, è carico dell'atmosfera di magia deludente e squallida che si sta aprendo in tutti.

Interviene a questo punto nello svolgimento della notte di festa un altro elemento tipicissimo del cinema di Fellini, tipico appunto nel suo racconto di feste: il passaggio del tempo, l'esaurirsi delle energie, come rivelazione del vuoto e come lenta asfissìa morale. Qui, col procedere della notte, tutti o quasi i personaggi crollano e la coltre del sonno viene resa evidente come un insorgere di spessa naturalità, quella stessa che covava nella squallida animalità espressa dai personaggi durante la cena. Il resto del racconto della notte è espresso in un linguaggio noncurante e crudissimo; il tentativo di seduzione del dongiovanni di campagna che entra, in vestaglia di seta, nella camera dove Melina, quasi nuda sul letto, dorme; l'intervento sdegnato e sovraccarico di Dal Monte, l'espulsione di tutta la compagnia che si ritrova in mezzo alla strada sul finire della notte. Qui Fellini scarnisce la narrazione come a un epilogo previsto e senza importanza; automatico tutto, il comportamento del dongiovanni, la reazione di Dal Monte, lo sciogliersi definitivo della notte di festa. Non c'è la minima ombra di coloritura boccaccesca o di meccanismo da *pochade*; i fatti sono sgranati con secca sommarietà, quasi con un eccesso di semplificazione, crudamente, come se solo questi istinti sembra muovessero i fili degli uomini, visti quasi come marionette. Analogamente, nei *Vitelloni,* il tentativo di seduzione che Fausto fa della moglie del principale è di una crudezza sbrigativa, crudelmente vista come un comportamento d'automa.

Qui, nella sequenza di *Luci del varietà,* preme a Fellini di ritrovarsi fuori coi suoi personaggi, nella notte che li smarrisce in una desolazione risonante, nell'alba che si prepara a gelare tutto (come sempre le albe seguono le notti di festa di Fellini e sono rivelazioni

del vuoto dopo l'accendersi di astratte energie. I suoni, i rumori, qui hanno importanza ad amplificare il vuoto, mentre sono estremamente funzionali tutte le inquadrature, abbastanza chaplinesche, delle strade che si aprono una dopo l'altra, duro percorso, ai comici che in fondo già d'ora hanno ripreso il loro squallido vagabondaggio. In questo smarrimento nel vuoto dei personaggi, in questo risveglio senza esito (e la processione di avvicinamento alla fattoria della sera precedente, viene mostrata in un suo funereo rovescio) la sequenza carica le immagini, soprattutto nell'avvicinarsi dell'alba, d'una tangibilità del gelo, del sonno, quasi accennante a un'ironica elegia della goffa e greve fragilità e pochezza umane. Sono i temi e i momenti della più autentica vena felliniana, a volte concatenati nella sua storia; ritornanti e ossessivi come piaghe segrete dalle quali la fantasia stessa non si sa più liberare.

Non c'è, però, un divagare descrittivo in indicazioni liriche, d'atmosfera, in questa sequenza; il robusto risvolto di pura narrazione, sul personaggio, è subito trovato: abbiamo così le inquadrature importanti di Dal Monte che cammina sostenendo, nel sonno ciondolante di tutta la comitiva, il corpo e la testa di Melina, che cammina da sonnambula, mezza abbracciata con lui che non si cura più di nascondere l'amore che ormai sente nato in loro e soprattutto crede di non poter assolutamente più mettere in dubbio. Sono inquadrature dove il personaggio di Dal Monte si erge in una sua goffa dignità patetica, in una sua nobiltà illusoriamente ritrovata. Dal Monte che si allontana con Melina, la « sua donna » ormai, che ha difeso dall'oltraggio e che ora protegge e accompagna, è visto in immagini che sono forse la più crudele e smarrita intuizione di questo primo Fellini. Perché questo improvviso insorgere del personaggio verso una propria umanità e dignità, addirittura effigiati in una specie di erbica plasticità dell'idea dell'uomo e della donna compagni nella lotta della vita (idea scultorea che qui Fellini stupendamente parodizza) è visto come l'accamparsi nell'illusione e nell'alienazione più nette; è un movimento del personaggio cui Fellini non presta minimamente fede, che anzi mostra come un crescente cammino di deformazione, e accenna quasi a tutta l'atroce fierezza di marito del professor Unrat che sposa Lola-Lola nell'*Angelo azzurro*. Con la differenza che qui è un reietto privo di spina dorsale e di umana forza che crede di accedere per via d'amore alla dimensione dell'umano vero, e si carica invece della più vischiosa atmosfera di alienazione e perdita.

Questa sequenza felliniana è la più vibrante, nel senso del crudelissimo smarrimento, creata dal regista, che se ne libera a colpi d'ironia. Infatti il personaggio è visto nella luce più vivamente caricaturale, proprio mentre s'apre all'abbandono più caldo di speranza. L'effetto che Fellini ne trae, lungi dall'essere straziante, è chiaramente impostato sul più acuto grottesco.

Tutto ciò che viene dopo, nel saldarsi del legame tra Dal Monte e Melina, è in fondo un'esplicazione di questo nucleo d'immagine già pienamente ricca e chiarita. Importa piuttosto notare la forza sempre, diremmo « mitografica », capace di scavare oggetti simbolici (non alla maniera di Cocteau, però) con cui Fellini mette in luce via via tutto l'ambiente attorno ai suoi personaggi e estrae da esso gli aspetti che sono più chiaramente rivelatori d'incubo e di nullistica favolosità. Gli animali, visti in una loro estatica estraneità e, ancora, « favolosità » (già il cavallo solitario che passa, nella *Strada*) e poi l'aspetto un po' magico e scevro d'umanità delle strade stesse, e la ripetizione delle notti, come luogo poetico delle illusioni e avventure e del loro regolare fallimento, e i monumenti visti nella notte, come blocchi di solitudine addirittura mineraria, al di sotto della dimensione storica che li consacra come sculture e umane opere. L'occhio di Fellini, nel girare attorno a queste forme, sembra strapparle dalla loro riconoscibilità ufficiale e dallà loro funzionalità rappresentativa; esse sono forme e presenze di cui si è smarrito nome e significato, riti pietrificati che possono, tutt'al più, riferire significati lontani, colti per analogia, così come dall'immagine d'un monumento (morto, come tale, per l'anima del regista) può sprigionarsi la memoria lontana d'una nuvola. E' questa l'origine, in Fellini, del « favoloso »: quasi sempre la morte dei significati « storici » o del più chiaro e impegnativo deciframento del reale, apre la nascita illusa dei « sovrasensi », degli « altri sensi ». Processo, dunque, completamente diverso, almeno in questo ordine di immagini felliniane, dal gioioso ritrovamento delle analogie dietro le forme reali in Baudelaire e in genere nel simbolismo romantico.

In questa sua seconda parte *Luci del varietà* si compone più decisamente nelle torsioni del grottesco, sfiorando sempre più immagini di oggetti resi « favolosi », come la macchina che gira nel tabarin, e l'ondosa enorme presenza del sipario, che Fellini inquadra proprio come una rete adescatrice, come una grande ombra. Traverso le maglie di questi oggetti magici, l'appiattirsi di Dal Monte nella me-

schinità sempre crescente è vista come ineluttabile con noncuranza. Qui la pece di una piccola miseria domestica avvolge tutto, anche per mezzo delle immagini delle umilissime occupazioni casalinghe di Dal Monte, giunto alle più nauseanti dolcificazioni nell'assurdo richiamo a un'impossibile convivenza matrimoniale. L'esplosione più viva del grottesco è nel « numero » degli attori assunti nel nuovo varietà: qui la funzionalità di attori che nella vita erano addirittura i futuri « Gobbi » (la Valeri, Caprioli e soprattutto Bonucci) si rivela soprattutto nelle imitazioni del pappagallo fatte da Bonucci, come rappresentazioni segrete dello stesso Dal Monte, come sua derisione indiretta, riduzione dell'umano a puro meccanismo grottesco di deformazioni irreali. L'analogia con *L'angelo azzurro* è qui ancora presente, ma priva di quel commosso senso di naufragio. L'ironia più spietata e più stridula domina Fellini che non si pente di far scattare, nelle filastrocche irreali dette da Bonucci, una macchina di degradazioni che torce sempre più il racconto fino a un reperimento di umana infimità.

Drammatico ritorna, il film, quando nel tabarin a Carla e Dal Monte si unisce — triangolo che non durerà — la figura del ricco impresario, interpretato dalla bovina, squallidissima, « tellurica » quasi, presenza d'attore di Folco Lulli. Questo trito e frusto episodio d'una seduzione facile, d'un amante abbandonato, d'una nuova via così prevedibilmente presa da Carla al seguito dell'impresario ricco, serve a Fellini per esprimere (in immagini, intonazioni, di crudissima efficacia) tutta una sua amarissima intuizione della ferocia dei rapporti umani. Violento, feroce, pur nelle estreme resistenze del grottesco, qui diventa il film, che spezza fili tra i personaggi, ne sposta altri, gettando tutti allo sbaraglio con una pesantezza rapida, ineluttabile. Ancora delle coloriture patetiche, di aspirazione verso il meglio, di vocazione virile vera, accendono Dal Monte che, nell'afasia della sua timidezza, nel suo bisogno deluso di comunicare, d'intervenire, di farsi ascoltare, si illumina però tutto di speranza, di fiducia (ingenua ancora e assurda) nel possibile avvenire che viene offerto all'amante. Ci sono immagini in cui il regista ha saputo ridurre tutto a un colore di speranza Dal Monte, e tutta a un colore di offerta impudica fino alla più animale incoscienza, Carla. La soluzione e conclusione è aperta alle note del vero lirismo felliniano. Dal Monte rimane solo, corre dietro alla macchina che si allontana, portando via Carla con l'impresario; la notte, il vuoto, visi estranei

stanno, rari, davanti a Dal Monte, portando così al vuoto ch'era stato implicito in lui da sempre. La corsa di Dal Monte dietro la macchina che si allontana è già un primo vibrare del personaggio di Gelsomina che tenterà di raggiungere la « roulotte » dove Zampanò si è allontanato con la prostituta e poi rimarrà sola a girovagare nelle strade vuote. E' qui che, in un momento come questo, sull'esito della ricaduta dei personaggi, fuori da illusioni, nella solitudine più sterilizzata e totale, il lirismo felliniano depone i toni crudeli, la congelante ironia, e, lasciando svanire tutta la complessa *imagerie* del « favoloso » e del « magico », del grottesco e dell'orrido, si apre ad una straziata semplicità d'umano, come se l'ombra della vita autentica e uscita da alienazione, mistificazione, trucco, il possesso di se stessi, fossero nell'esito puro della solitudine ritrovata, al limite del pianto, nel superstite ciglio della più delusa e oscurata individualità. Per Fellini, dunque (ed è fin d'ora già chiaro) la liberazione dall'alienazione non è pegno d'un effettivo ritrovamento di ragioni integre di vita ma è riconsegna, dopo illusioni arroganti o a volte fugacemente care, al possesso buio della propria angoscia e alla sola consapevolezza del proprio vero vuoto.

Ma in *Luci del varietà* questo non è un traguardo finale del film; è solo un passaggio intermedio, un sussulto breve del personaggio. Assistiamo a un dialogo notturno di Dal Monte con un altro attore, e soprattutto sentiamo, nella scenografia, l'incombere d'una scala opprimente. Poi, nel capogiro del suo vuoto e della sua amarezza, vediamo Dal Monte in attesa di Carla davanti alla porta. Al ritorno di lei, ancora una scala opprimente, ricca di dislivelli rivelatori, circonda la discussione dei due amanti, che nella tenerezza di lui accentua tutto il circolare d'assurda nobiltà patetica del personaggio nelle sequenze precedenti, mentre nella gelidità veramente medusea, disumana, di lei, si chiarisce ancora più tutta l'ottusa e astratta « naturalità » della sua vita nel film: i movimenti gioiosi di finta freschezza, di gioia di vivere, l'astratto richiamo della nudità e del sesso; la sua definizione, insomma, come d'una cieca forza in movimento per tutto il film.

Lo schiaffo che a questo punto Dal Monte dà a Carla sembra un guizzo di autenticità, un ritorno di verità d'azione, e — nel ricrearsi evidente d'una illusione di concordia, che sale fino alla ritornante purificazione dell'alba — echeggia la risata crudissima di lei, poi tutto il farneticante delirio in fondo alle scale: « scena madre »,

dramma di tradimento e riconciliazione, che serve a Fellini per riportare brevemente il suo personaggio nella compattezza dell'illusione, nel pieno regno dell'alienazione. Ecco infatti il delirio di grandezza che pervade Dal Monte, ora che crede d'aver riconquistato per sempre la fedeltà di Carla, ecco l'incubo che torna, nella luce più dura, e gli applausi sentiti con la fantasia mentre loro salgono le scale. Poi il ritessersi della vita randagia di spettacolo e di teatro; le dispute, con velleità dominatrici, con la primadonna (inquadrata e composta come larga raffigurazione dell'orrido); poi ancora i viaggi in treno, il cappello tirolese col piumetto che porta in testa Dal Monte, spia d'una sua spinta balda a ingolfarsi sempre più nell'illusione, e spia soprattutto della rinnovata crudeltà felliniana, che non risparmia i segni premonitori del grottesco attorno ai ritornanti impulsi umani verso la speranza e la ricostruzione.

Nelle successive sequenze, alle « prove », soprattutto il mondo del teatro, dello spettacolo (dove Dal Monte sempre più si smarrisce), è visto ancora più come irreale, teso al vuoto più pericoloso. Si vedano, ad esempio, quel pianista e quel suonatore di tromba che suonano come isolati, remoti, e si pesi tutta l'aria che circola in questa scena ormai quasi allucinata. La nuova prova dell'egoismo di Carla, che abbandona amante e compagnia e parte verso altro destino, viene introdotta come una meccanica ovvietà e sembra lo staccarsi lievissimo d'una foglia. La svolta più aspra di questo episodio, che per il resto rifiuta il dramma (nel registrare, invece, solo queste cieche, ottuse, determinazioni di Carla incapace dei minimi dibattiti interni ma scivolante solo sulla china degli istinti), è nella più tesa, più cruda solitudine di lui, che ora viene a contatto — dissonanza estrema — con la voce e con la presenza della « coreografia », interpretata da Franca Valeri, che parla, gestisce, si muove, *sul suo dolore,* violandone ogni intimità, come provenendo da remotissime « differenze ».

E' nel serrare insieme figure e parti così dissonanti che Fellini si rivela artista modernissimo, rivelatore — anche in questi piccoli aspetti — di tutta un'ingombra dissonanza del convivere. La situazione di un'individualità che geme per un suo nodo giunto all'estremo mentre, intorno, voci, forze, presenze ruotano estranee, è tipica in Fellini e nel suo cinema; espressiva di un certo incubo del convivere e d'un sussulto dolorosissimo nella sagra dei suoi « grotteschi ». Ritroveremo, in tutti i suoi film, a miriadi situazioni simili. E' il momento, ora, del trionfo dei « mostri »: lo spettacolo, rego-

larmente, viene tenuto e dilaga, ed ecco la « primadonna » tutta vestita di piume, vecchia, portata all'orlo dell'orrido; ecco il suo sputo prima di andare in scena, il suo insulto ai macchinisti. E' l'incesso dell'orrido che covava nel film, e al tempo stesso il punto più acuto della nausea felliniana, dello smarrimento condiviso col suo personaggio. A contrasto (ma è un analogia, perché conduce egualmente all'orrido) sono le inquadrature di Carla che, nella nuova vita e nella nuova compagnia, sfila quasi nuda in passerella, quasi letteralmente su un ponte di mani tese; è l'immagine che consacra l'avvenuta stabilizzazione, quasi trionfale, di Carla nel regno magico della mistificazione, che assume qui, cementandosi, gli aspetti sodi e invulnerabili della più fulgida nudità di donna.

Il finale del film è su Melina, il personaggio goffamente gentile della piccola donna (interpretata da Giulietta Masina) che fin dall'inizio è sembrata innamorata di Dal Monte, spirando benevola e propiziatrice come un vento di espressioni leggere verso di lui. Questa Melina affiora nel finale tutto opprimente del film, tra le immagini soffocate e arrese dell'albergo dei poveri, carico d'un sonno anonimo, dove gli attori vaganti hanno finito col rifugiarsi, o della « banda della fantasia » Melina sembra poter penetrare nel mondo magico dello spettacolo (e nella profondità dell'alienazione che trattiene tutti) con un suo singolare potere di « demistificazione ». Anche Melina aspira ingenuamente alla gloria del varietà come Carla, anche Melina crede con incanto a ciò che fa, anche Melina non oggettiva né critica quella vita, quell'illusione, ma vi nuota con felicità. Il modo, anzi, in cui Melina recita sulla scena del varietà, il modo in cui si sente attrice, indicano una fede assoluta e un rapimento d'entusiasmo che certamente Carla non possedeva. Il momento più rivelatore è quando, nel corso dello spettacolo, Melina interpreta Garibaldi, e al punto della sua rivelazione come tale, risponde con gli occhi lucidi di pianto agli occhi lucidi della gente in platea. Melina appare già come una creatura felliniana concretamente poetica; essa trasfigura dall'interno, per una carica di verità e di freschezza, la dominante mistificazione, e sembra ottenere un riscatto da sorgenti puramente interiori, che irrorano però lo stesso ambito di lavoro e di vita che tutto opprime, riportandolo come ad antichissime e dimenticate sorgenti di fresca verità. E' la tipica « soluzione » felliniana, ottenuta per mezzo della donna vista come « salvatrice », ed esercitata al di fuori d'ogni modificazione concreta, strutturale, della vita

o delle situazioni (sarebbe troppo dire in un rifiuto alla visione sociale, o « di Storia ») ma nell'intimo d'una interiorità feconda che tende a mutare, anzitutto, la disposizione degli individui. Tutto ciò è chiarissimo e non ha alcun bisogno di delucidazioni; storie tutte di sconfitte personali, di cocenti angoscie di amplissima risonanza, i film di Fellini postulano, con emozione, la necessità e spesso l'insorgenza reale d'un mutamento nella « persona », d'una apertura nuova del suo cuore. Qui, nel finale del film, la rinnovata fiducia nella vita di Dal Monte si esprime nell'estro del suo estemporaneo e rapido annodare le trame per una nuova compagnia in uno sgranarsi di « incontri » propiziatori e promettenti: l'uomo con la tromba, il negro, la sua luminosissima risata, e poi tutto il chinarsi del film verso l'esito dell'affetto, dell'unione, di Melina e Dal Monte, del nuovo lavoro nella rinfrescata compagnia.

Un lieto fine? Non sembra che la soluzione del film verso Melina « salvatrice » accenni a un'apertura veramente illuminata e salda. Non è certo la rottura del cerchio di mediocrità, l'uscita dalla dispersione nomade, l'oggettivazione dell'artificio; la conclusione di *Luci del varietà*; né il sicuro possesso dell'amore di una Melina, che contamina certo spesso la sua freschezza da spiritello con un opaco conformismo, con una retorica dei buoni affetti, evidentissima per opera del regista. Essa non può insomma in qualche modo costituire il possesso vero di ciò che Dal Monte sperava. Ma è in un piccolo fremito di allusioni a ciò che sta dietro Melina, ricca di significati migliori, appena intravisti ma certo non afferrabili, che si risolve la poca, giusta e consolatrice luce di questo finale di Fellini, che è estremamente ambiguo, ambivalente, tanto che nel dirotto « Ti voglio bene » finale potrebbe benissimo essere inteso il suono d'un estremo e più meschino incarceramento nella « magia » del « domestico », nell'alienazione ultima del conformista e, addirittura (in questa sua clausura volontaria nella regolare meschinità) potesse essere udito in Dal Monte, quando a Melina dice « Ti voglio bene », l'eco d'una nostalgia non esaudita verso l'acciecante, grande, fulgente corpo di Carla; l'altra illusione e perdita che ormai non lo potrà far perdere più.

The Big Parade ingenuo pacifismo di King Vidor

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

King Vidor, texano di ricca famiglia, amava del cinema tutto ciò che colpiva la fantasia. Ragazzino, fece l'operatore di cabina e passò giornate sane ad ammirare le magiche ombre sullo schermo. Appena potè, girò filmetti e attualità nella città natale di Galveston e dintorni. Si divertì, una volta, a fotografare una tempesta sul mare; un'altra a riprendere una sfilata di truppe. Il suo era un interesse artigianale, infantile.

Giunto a Hollywood, manifestò la dovuta ammirazione per il « maestro » Griffith. Lo vide lavorare, e pensò di aver capito tutto. In realtà, aveva solo compreso le quisquilie: le cose che lasciavano a bocca aperta i registi dell'epoca, trogloditi e ignoranti secondo le buone regole di un'industria non ancora smaliziata. Ammirò — e l'ha scritto (1) — la sua bravura di montatore, il suo senso del ritmo, il suo gusto del colossale, le sue varie doti di uomo di spettacolo o, come dice lui usando la parola a sproposito, di artista. « I suoi film nascevano dall'opera congiunta di un autentico artista, di un formidabile drammaturgo, di un sensibile musicista ». La sostanza dei film di Griffith, il significato dell'apporto che il regista di *The Birth of a Nation* diede al cinema americano, gli sfuggirono completamente.

Tutto il resto può essere considerato una conseguenza di questa franca incomprensione. La mai confessata ma effettiva ambizione di calcare le orme di Griffith lo pilotò agevolmente nei meandri della tecnica, dell'empirismo, dell'epidermico entusiasmo creativo. Che cosa vedeva, del mondo, il giovane Vidor emigrato a Hollywood in

(1) KING VIDOR: « A Tree Is a Tree », Harcout, Brace and Company, New York, 1952. Buona parte delle notizie riguardanti il regista è tratta da questa autobiografia, che ha il pregio della sincerità e dell'immediatezza.

compagnia della moglie attrice? Uno spettacolo di uomini indaffarati, alla ricerca del successo. Uno sprone a buttarsi nella lotta. Un grosso pasticcio di forze contrastanti, dominate dal caso; una palestra aperta a chiunque, purchè possedesse tenacia e applicazione e sapesse maneggiare i ferri del mestiere. Assomigliava molto ad un « pioniere », questo texano figlio di papà che piantò l'ambiente confortevole della famiglia (la quale voleva farne un ingegnere) e affrontò, con tranquilla improntitudine, l'avventura del cinema.

Erano gli anni della grande guerra mondiale e del progressivo passaggio degli Stati Uniti dal « New Freedom » liberal-democratico di Wilson ai governi repubblicani dei « roaring twenties », al predominio della più caotica iniziativa privata di stampo conservatore che la storia del paese avesse mai conosciuto. Ma neppure di questo, Vidor mostrò di accorgersi. La guerra non lasciò negli americani tracce profonde. Spinse la loro politica verso l'isolazionismo, la loro economia verso un intransigente protezionismo interno e una scatenata espansione su tutti i mercati mondiali. Si poteva anche pensare, da parte degli spiriti semplici, che questa fosse una nuova forma di pionierismo, un risveglio dell'antica coscienza della frontiera. E, di fatto, la borghesia visse i « roaring twenties » in tale spirito attivistico, spregiudicato, di affari ad ogni costo. Il texano King Vidor, subito inserito nell'ambiente hollywoodiano che di quello spirito era succube, sfornò ventuno film in sette anni, con una facilità ed un eclettismo del tutto naturali. Aveva trovato la sua patria, anche se ancora non aveva trovato la gloria.

Una dote distingueva il giovane regista: la sicurezza di sè, l'imperturbabilità. « Verso il 1924 — scrisse un testimone attendibile, il regista franco-americano Robert Florey (2) — Vidor era l'uomo più calmo del mondo. Arrivava in teatro, sedeva sulla seggetta pieghevole, studiava la sceneggiatura e non parlava con nessuno. Poi, all'improvviso, ordinava che si provasse una scena. Gli attori andavano, istintivamente, ai posti loro assegnati. L'operatore indicava i limiti del campo. Vidor continuava a guardare. I musicisti suonavano. Vidor non apriva bocca, ma di colpo, interessato da un gesto, diceva che andava bene e dava l'ordine di girare. Si ricominciava la scena parecchie volte, poi la si fotografava da tutte le possibili angolazioni. Vidor non urlava mai, non perdeva mai la calma. A dire la

(2) R. F.: « Hollywood d'hier et d'aujourd'hui », Editions Prisma, Paris, 1948. Pagg. 219-20.

verità, dava l'impressione di non fare nulla, eppure non gli sfuggiva un solo particolare di quel che accadeva sotto i suoi occhi ». Il ritratto corrisponde al tipo del prodotto che usciva da questo cervello pacato. Una lenta elaborazione, una cura assidua nell'affrontare e risolvere uno per uno i problemi della ripresa, una padronanza rigorosa, anche se a prima vista inavvertibile, del mezzo tecnico.

Con una simile sicurezza si poteva produrre ogni genere di film. Così avvenne. Ma avvenne anche, proprio intorno al 1924, che il pacifico pioniere senza cultura sentisse il vuoto della materia finora trattata. Il periodo era intenso e brillante, per il cinema americano. Stroheim girava *Foolish Wives* (1922) e *Greed* (1923). Chaplin componeva *A Woman of Paris* (1923) e preparava *La febbre dell'oro* (1925). Cruze realizzava *The Covered Wagon* (1923), Ford *The Iron Horse* (1924), De Mille *The Ten Commandements* (1924), Griffith *America* (1924). Lui, Vidor, girava « ephemeral films » che « tenevano il cartellone una settimana o giù di lì e poi si avviavano ad una relativa oscurità o all'oblio totale ». Non era piacevole, per uno che aspirava alla gloria. « Se avessi lavorato a qualcosa in cui intravvedere la possibilità di una lunga durata in tutto il paese o nel mondo, avrei messo più impegno, e amore, nella creazione ». Questo — unicamente questo — è il germe da cui prenderà vita *The Big Parade,* il primo film importante della sua carriera, il suo successo più grande. Non cercate motivi ideologici, non cercate l'entusiasmo per un tema, non tentate di scoprire l'esistenza di una posizione morale. Non è mai esistito nulla di tutto ciò. L'ideologia, il tema e la posizione morale usciranno da *The Big Parade* per proprio conto, energie inconscie scatenate da una prosaica volontà di successo, da un bisogno testardo insopprimibile di realizzare le proprie elementari ambizioni.

Ciò è molto bello. Molto americano « roaring twenties ». La genesi pratica del film, che avrebbe scatenato tante polemiche male apposte, offre altri elementi all'indagine. Vidor manifestò la propria insoddisfazione a Irving Thalberg, il maggior produttore esecutivo della nascente Metro-Goldwyn-Mayer. Fu incoraggiato a puntare più in alto, e invitato a dichiarare le sue preferenze. Vidor rispose che tre « subjects » lo interessavano: l'acciaio, il grano, la guerra. Uno valeva l'altro, e non poteva essere che così, nel mare della generica ambizione. D'accordo scartarono i primi due e cominciarono a studiare il terzo. L'idea di Vidor era questa: i giovani ame-

ricani non sono nè eccessivamente patrioti nè pacifisti, accettano di fare quel che devono, senza avere la possibilità di dominare gli avvenimenti nei quali sono coinvolti. Per esemplificare tale posizione, Thalberg e Vidor scelsero una storia della grande guerra, affidando allo scrittore ex combattente Laurence Stallings (di cui si stava recitando a Broadway con enorme successo un dramma a sfondo bellico, « What Price Glory? » [3]) l'incarico di elaborare un soggetto adatto.

Per l'occasione, Vidor volle sfruttare il suo empiristico realismo, e cercò fatti veri ed una autentica atmosfera. Questo, tuttavia, non gli impedì di inorridire dinanzi alla storia che gli aveva presentato Stallings. La trovò tanto cruda da crederla falsa. Non poteva immaginare, lui che la guerra in Europa non l'aveva fatta, una carneficina così spaventosa, una lotta così bestiale nelle trincee durante gli assalti all'arma bianca. La tentazione di respingere i suggerimenti dello scrittore fu forte, ma ancora l'empirismo gli venne in aiuto. Lo indusse a fidarsi. La successiva visione d'un centinaio di rulli girati sui campi di battaglia dai servizi di documentazione dell'esercito americano gli confermò che quella era la strada giusta.

La sceneggiatura fu preparata in un tempo relativamente breve da Harry Behn e dallo stesso Vidor. Semplice fu anche la scelta degli attori, John Gilbert per la parte di Jim Apperton, Renée Adorée per la figura di Melisande, la contadina francese, Karl Dane per la parte di Slim e Tom O'Brien per quella di Tom, i due compagni di Jim al fronte. Tutto riusciva facile, fra le mani di un King Vidor che aveva trovato la materia su cui riversare impegno e amore, in previsione del trionfo. Sono note le proporzioni di questo trionfo. Tra i film che incassarono più di tre milioni di dollari, dalle origini ai primi anni del sonoro in America, *The Big Parade* sta al quarto posto, preceduta da *The Singing Fool, Four Horseman of Apocalypse* (un altro film di guerra della medesima epoca — 1921 — diretto da Rex Ingram, interpretato da Rodolfo Valentino, prodotto dalla stessa Metro), *Ben Hur* (un film Metro anch'esso [4]). Era costato 245 mila dollari. Meno nota è la deformazione pubblicitaria che l'opera subì quando raggiunse gli schermi europei e che contribuì

(3) Dal dramma, che Stallings aveva scritto in collaborazione con Maxwell Anderson, sarebbe stato ricavato poco dopo un film, con lo stesso titolo. Regia di Raoul Walsh. Interpreti Victor Mac Laglen e Edmund Lowe.

(4) Cfr. Gilbert Seldes: « Movies for the Millions », Batsford Ltd., London, 1937, pag. 31.

non poco a crearle intorno un'atmosfera di diffidenza quasi incredibile.

Presentato come « il film che vi farà detestare la guerra », *The Big Parade* uscì il 19 novembre 1925 negli Stati Uniti. Tenne banco per sei mesi al cinema « Grauman's Egyptian » di Hollywood, e per due anni all'« Astor Theater » di New York. All'estero, fu lanciato dalla pubblicità Metro come « il più grande film americano dell'anno ». Un'attenzione particolare fu riservata all'edizione per la Francia. Si provvide a solleticare dei francesi la corda patriottica, adattando il film in modo che la gloria non apparisse soltanto americana. Si ottennero impegnative dichiarazioni da alti ufficiali che avevano partecipato alla guerra. Il generale Gouraud scrisse: « Tengo a dirvi che ho trascorso una bella serata vedendo *La grande parade* ». Il maresciallo Joffre fu ancor più esplicito: « Complimenti vivissimi per il bello spettacolo che mi avete permesso di applaudire. *La grande parade* offre un'idea esattissima della realtà che noi abbiamo vissuto durante la grande guerra » (5).

Utile grancassa per l'effetto immediato, questa pubblicità restò incollata al film come un marchio infamante. In molti critici si operò una aberrante trasposizione: non giudicarono *The Big Parade* ma ciò che la pubblicità diceva che fosse. Non fu quella — avvertiamo — la prima volta che la critica cadeva nel trabocchetto, e non sarà l'ultima; ma fu quello, certo, uno degli episodi più clamorosi di infatuazione. Nel 1929, Paul Rotha scriveva, in un capitolo di « The Film Till Now » dedicato al cinema americano: « Film di propaganda, mostrò come l'America avesse vinto la guerra. Vero o no che fosse, il fatto non interessa in questa sede. Comunque, se propaganda c'era, non poteva avere alcuna influenza su un inglese appena informato della realtà. Come tutti i film confezionati a Hollywood su temi bellici, *The Big Parade* poco mostrava del reale significato della guerra. (...) Non mi azzarderò a stabilire se il film abbia effettivamente sintetizzato il fenomeno della guerra così come si svolse, o come l'hanno immaginata Hollywood e la Metro-Goldwyn-Mayer. Sarebbe lo stesso se volessimo paragonare il naturalismo di "Journey's End" o della "Questione del sergente Grischa" con

(5) Queste notizie sono riferite da Léon Moussinac in « Panoramique du cinéma », A Paris, au sans pareil, 1929. Ed è proprio il critico francese uno dei primi che reagisce violentemente contro il « commerce oblige » da cui il film fu soffocato in Europa.

le numerose novellette che hanno per argomento i coraggiosi ufficiali e i tedeschi feroci ».

Lewis Jacobs non è da meno: « Romantica descrizione della parte avuta dall'America nella guerra mondiale, *The Big Parade* fu in complesso un'opera superficiale, anche se realizzata in modo da far impressione ». Più drastici Bardèche e Brasillach: « Vidor ottenne un successo trionfale con *La grande parade,* un'opera abbastanza insopportabile ». Sadoul di rincalzo: « La guerra, che era il soggetto dei *Four Horsemen of Apocalypse,* assicurò anche il successo della *Grande parade,* un film di propaganda che non s'innalzava troppo oltre il livello commerciale, benchè il suo autore abbia in seguito dato prova del suo talento ». « In questo melodramma a sfondo bellico, in cui i critici parigini deplorano una Francia degna del libretto dell' "Arlésienne" — scrive Paolella — la guerra di fango e di trincea era resa non solo patetica ma anche sollazzevole, attraverso le buffonate dei bravi camerati di prima linea. (...) La storia era commovente e melodrammatica, oltre il sopportabile ». Direttamente o indirettamente, e lo si avverte benissimo, sono tutti condizionati dalle fanfare che la Metro suonò nel mondo, per portare a casa quattrini comunque fosse. « Propaganda americana », « storia melodrammatica », « una Francia da "Arlésienne" », « un soggetto insopportabilmente falso, volgare, artificioso » (la sopportazione entrò in tutti i discorsi; questo è del Moussinac, crociato fra i più combattivi nella « santa » battaglia contro *The Big Parade*): sono giudizi perentori, originati dalla stessa causa.

Questo potrebbe anche essere un saggio sulla fragilità psicologica della critica cinematografica e sugli effetti che ottiene la pubblicità, o, più in generale, sui rapporti fra critici e industria nell'ambito della storia del cinema. Davvero, il film di Vidor rappresenta un caso tipico e anche come tale va segnalato. Ma quello che ormai deve essere affrontato è l'altro problema, ovviamente il maggiore: il significato dell'opera. Introdotto dal preambolo sulla « infatuazione », acquisterà ora il giusto rilievo.

Anzitutto, « propaganda americana »? Certamente. Vidor è partecipe dell'orgoglio nazionale per l'intervento dei « sammies » al fianco degli alleati. Il tono che, molto più tardi, due storici statunitensi di acuta sensibilità e di orientamento radicale (Allan Nevis e Henry S. Commager) avrebbero adottato in una trattazione divulgativa di

non pochi meriti (6) è il tono che il regista aveva fatto proprio istintivamente, come ogni « buon » americano. Non c'entra Hollywood, non c'entra la Metro-Goldwyn-Mayer. « Il governo degli Stati Uniti — scrivono Nevins e Commager — si accingeva ad uno sforzo erculeo. I trasporti per mare avevano la precedenza su ogni altra cosa e grossi convogli carichi di fanti partivano l'uno dopo l'altro dai porti americani. (...) Queste forze giunsero proprio nel momento propizio. Prima a Montdidier ea Cantigny, poi nella foresta di Belleau, esse dimostrarono la loro bravura; e il comando germanico, che non aveva tenuto conto delle forze degli Stati Uniti, dové ammettere a malincuore che *il soldato americano si dimostrava coraggioso, forte e abile,* e che le perdite non lo impressionavano ». La grande guerra, dunque, fu vinta dagli Stati Uniti. Pacifico.

Dobbiamo assumere questo a tema del film? Potremmo farlo, ma non ne ricaveremmo nulla che ci aiuti a intendere *The Big Parade.* Nel 1925, le suscettibilità europee erano fortissime, lo sciovinismo dominava anche le forze di sinistra che avrebbero dovuto esserne immuni (si osservi la curiosa tortuosità concettuale di cui è vittima, per esempio, il Moussinac: « Anche dal punto di vista borghese, questo film è odioso. Si è discusso soltanto per stabilire se l'America non si fosse fatta la parte del leone, attribuendosi il privilegio di aver vinto la guerra. Controversia del più meschino nazionalismo, che non ci interessa affatto. Ma nessuno ha notato la deprimente banalità del film! Dipenderà dal fatto che il modo in cui è stato realizzato, dal punto di vista puramente cinematografico, travolge ogni cosa? Ma la potente verità della forma basta a farci dimenticare la falsità desolante della sostanza? »). Gli americani, per conto loro, non erano meno suscettibili e irritati. L'Europa era guardata come una fonte di guai e di beghe non sempre comprensibili, di mediocri nazionalismi. Visti con l'occhio del *complesso di inferiorità* americano, il vecchio continente e le sue guerre spaventose apparivano come aberrazioni da curare o, nella peggiore delle ipotesi, da abbandonare al loro destino. Le amministrazioni repubblicane di Harding e di Coolidge (*The Big Parade* fu girato mentre era al potere quest'ultimo e si stava scatenando un'ondata di insofferenza

(6) Proponiamo questo esempio, proprio perché si tratta di una storia a carattere divulgativo, che presuppone l'esistenza di tutta una corrente scientifica largamente diffusa e autorevole. L'opera si intitola: « The Pocket History of the United States ». Citiamo dall'edizione italiana: « Storia degli Stati Uniti », Einaudi, Torino, 1960.

contro gli europei e le loro idee « perniciose ») considerarono l'Europa come un mercato da sfruttare economicamente, senza alcuna contropartita. E non si esclude che questa fosse la manifestazione pratica di un odio teologico di colore puritano verso il « peccato » rappresentato, in vari aspetti, dagli uomini perfidi abitanti di là dal mare.

Perciò: la guerra fu vinta dagli americani, e basta. Ecco il tema di *The Big Parade*. Ma è il tema apparente, quello che trae in inganno i suscettibili delle opposte sponde. Per Vidor, invece, esso era solo un dato acquisito, uno « sfondo » da non discutere. La sua idea motrice — l'abbiamo visto — era più concreta e semplice: l'uomo americano è un essere amorfo e in buona fede, che accetta la guerra senza volerla e, da serio « specialista » istruito alla scuola del pragmatismo, la fa il meglio possibile una volta che ce l'hanno scaraventato dentro. Jim Apperton rappresenta il prototipo dell'americano wilsoniano che Vidor stima, forse inconsciamente contrapponendolo all'americano di dopo, al borghese cinico e gaudente dei « roaring twenties », all'uomo di affari senza principi e senza nobiltà.

E' la prima posizione da stabilire. Con ciò non diciamo che *The Big Parade* abbia disturbato la squallida ideologia dominante nel periodo dell'affarismo. E non ce ne stupiremo, giacchè la caratteristica fondamentale di quell'epoca, al livello delle classi dirigenti, consisteva nella più aperta indifferenza per le idee che si limitassero a semplici petizioni di principio e non tentassero di scalzare le basi della struttura economica. L'amore di King Vidor per l'americano puro non danneggiava proprio nessuno. Non solo, ma poteva addirittura essere impiegato a vantaggio della società degli affari, poichè la sua intrinseca « nobiltà » era fonte di lauti guadagni: formalizzarsi sulla provenienza dei dollari guadagnati sarebbe stato assurdo per *businessmen* di quella tempra. Allontaniamo, perciò, il sospetto che *The Big Parade* possa essere sembrata negli Stati Uniti, o sia stata effettivamente, un'opera di opposizione. Al contrario, rientrava assai bene nell'ordine delle cose. Tanto bene che la pubblicità fu impostata, a ragion veduta e con notevole astuzia, sull'ipocrisia, sulla menzogna (far soldi è giusto — proclamava la filosofia spicciola del borghese americano — ed è giusto farli con qualunque mezzo). « Il film che vi farà detestare la guerra », ma poco importava ai califfi della Metro che la guerra fosse detestata o adorata. Se esistevano paesi, come l'Italia, in cui la guerra si preferiva non dete-

starla, bastava annullare questo slogan e trovarne un altro. Le idee sono facilmente intercambiabili, i quattrini no.

Vittima soddisfatta della mistificazione, il regista non si curava d'altro che della efficacia spettacolare della storia. Ma il suo istinto verniciato di democrazia lo portò ad osservare, fra le molte cose, anche il mondo dietro le quinte. E' vero che Jim, figlio scioperato di un rude padre industriale, non vuole partire per la guerra. Se ne infischia, lui, di quel che succede in Europa. Però, l'esaltazione bellicista è come una calamita. La madre gli mostra il giornale su cui sta scritto: « E' stata dichiarata la guerra. Il presidente Wilson entra in guerra per difendere l'onore, la libertà, la civiltà e la democrazia. 100.000 volontari si sono già presentati nei centri di arruolamento. Che cosa intendi fare tu, uomo giovane e libero? ». E lo guarda, sperando che la difesa dell'onore e di tutto il resto sia un buon argomento per indurlo a partire. Ma lui nicchia: « Io ho già abbastanza da lottare con mio padre. Perchè dovrei precipitarmi in un posto dove non ho proprio nulla da fare? ». Anche la fidanzata nutre gli stessi sentimenti della madre: « Jim, stavolta tutto è in gioco: la patria e la democrazia! E tu staresti bene in uniforme, io ti amerei ancora di più ». L'uomo in divisa piace alle donne.

A poco a poco, Jim cade nella trappola. Assiste casualmente ad una sfilata di volontari e di crocerossine che vanno al fronte, precedute dalla fanfara. Anche lui è travolto dall'entusiasmo generale. Si sorprende a battere ritmicamente il piede sul tempo della banda (Vidor insiste sul particolare del piede, con una trovata visiva eccellente) e, poi, a condividere l'euforia patriottica d'un gruppo di amici che lo vogliono con loro per andare ad arruolarsi. Il gioco è fatto ormai. Ma il regista non rinuncia ad un altro, e più preciso, sguardo all'ambiente. In casa, il padre industriale ha ridotto il fenomeno alle sue misure personali di imprenditore. « In fabbrica si lavorerà anche di notte », la guerra è una ottima speculazione. Davanti al figlio abulico (che John Gilbert disegna con finezza), scatta inviperito: « In un periodo così grave — l'ipocrisia si allea spontamente al patriottismo — in casa non c'è posto per i fannulloni. Lavora oppure vattene da casa ». Jim se ne va. Parte per il fronte, suscitando entusiasmo e commozione.

Quest'inizio non è cosa da trascurare. Breve, incisivo, eloquente con un pizzico di retorica e di superficialità (sono i segni caratteristici di King Vidor: accettiamoli per quello che valgono), offre un

quadro che diremmo esatto della situazione americana all'epoca dell'intervento di Wilson. Da questo momento in poi, Vidor è tutto dalla parte del giovane americano ignaro, scaraventato in pochi giorni, dopo un addestramento sommario (la sintetica sequenza dell'istruzione — ordine chiuso e marcia — ha una sua efficacia drammatico-ironica), sulla linea del fronte. « Le reclute addestrate rapidamente, si imbarcarono in America, sbarcarono in Francia e dopo una marcia di sei ore giunsero al villaggio di Champillon ».

Messo davanti alle sue responsabilità senza averle cercate, l'americano wilsoniano fa il suo dovere. Val la pena di notare che, a parte le poche eccezioni a tutti note (*All Quiet on the Western Front* di Milestone, per esempio, o *Paths of Glory* di Kubrick), questa è la posizione che il cinema ha regolarmente assunto — e parliamo del cinema serio, non del cinema propagandistico o commerciale — dinanzi alla guerra. Citando il caso recente della *Grande guerra* di Monicelli (cui troppi hanno attribuito meriti ideologici sproporzionati, ma che indubbiamente costituiscono un esempio di alta serietà), evitiamo di proporre lunghe considerazioni — forse; qui fuori luogo — e indichiamo subito qual'è l'indirizzo cui il cinema « occidentale » resta fedele nel corso degli anni. E' una osservazione, crediamo, che serve a illuminare anche l'antico caso di *The Big Parade*.

Spostatasi l'azione in Francia, Vidor segue due linee parallele: le azioni belliche che svelano l'orrore e la stupidità della lotta fra uomini che sono nemici soltanto in astratto; l'amore fra Jim e la contadina. Il protagonista vive entrambe le esperienze, dominato dalla preoccupazione costante (la preoccupazione è del regista, si capisce) di essere uomo americano nel senso più schietto — più « pionieristico », dobbiamo dipetere ancora — che si possa immaginare. Con Melisande è dapprima sfacciato, poi galante, poi romantico, poi appassionato, secondo il gusto « ottocentesco » del buon provinciale americano digiuno di cultura e di storia, nutrito di conformismo e di chiassosa spregiudicatezza insieme. Non v'è nulla, nella storia d'amore, che possa paragonarsi all'incontro disperato fra il soldato tedesco e la contadina francese in *All Quiet on the Western Front*; nulla che commenti la tragedia della guerra come le parole della ragazza abbracciata al nemico amato-odiato. D'accordo, ma non possiamo ignorare la suggestione dell'addio fra Melisande e Jim, lei che insegue il camion, lui che le getta tutto quello che ha sottomano (prova di infantile, furioso affetto): l'orologio, la piastrina,

una scarpa. L'insistenza melodrammatica dei gesti va messa al passivo della sensibilità di Vidor, patetica oltre il segno del buon gusto. Questo, però, nulla toglie al significato dell'addio, alla brutalità della guerra disumana che tronca il rapporto fra due giovani. Melisande è la caricatura della contadina francese (la « jeune fille française — osserva il Moussinac — aux appâts prometteurs, aux yeux polissons, aux lèvres fardées, peu farouche, et qui ressemble à une pensionnaire de maison close en vacance, costumée à la façon des petites meunieres de revue »), ma fornisce a Vidor il materiale necessario — necessario a un regista grossolano e semplificatore come lui — per costruire il *climax* della separazione, inserito in una sarabanda di soldati che marciano, escono dalle case, si fanno benedire dal prete, salgono su autocarri e carrette, salutano le donne e gli amici, si avviano al fronte, e che contano come elementi di un discorso tutt'altro che fiacco o insincero sulla crudeltà della guerra.

Visto in tale prospettiva, il problema di *The Big Parade* si riaccosta ai termini reali in cui lo affrontò King Vidor, e in cui anche il pubblico avrebbe potuto affrontarlo se non fosse stato frastornato prima dalla pubblicità e poi dalle incongrue reazioni della critica. La seconda linea seguita dal regista — le azioni belliche — vede Jim e i suoi due compagni (Slim il buffone e Tom il « duro » con scarso cervello) impegnati all'inizio in una avanzata attraverso un bosco e, più tardi, in una scaramuccia contro un mortaio tedesco. La colonna marcia sulla strada. Un aereo tedesco scende e mitraglia. E' il primo contatto con la guerra e la paura. I primi morti restano sul terreno. Si prepara l'avanzata nel bosco. Un ufficiale si presenta allo Stato Maggiore, con la spavalderia idiota di quelli che si chiamano eroi (e Vidor sottolinea). Dice: « La linea nemica è ottimamente fortificata ma passeremo lo stesso, capitano ».

Vanno gli uomini, una fila dietro l'altra, inoltrandosi nel bosco. Un cecchino tira al bersaglio, da un albero, e ne ammazza qualcuno. Vidor accompagna il procedere degli uomini con una serie molto bella di carrellate laterali e arretranti, in una atmosfera di tensione crescente. Una mitragliatrice spara tra le frasche, cadono gli uomini che avanzano. Gli altri non si fermano. L'ufficiale urla e incita i soldati. I tedeschi sono snidati con le bombe a mano. Una cannonata al centro della strada dove sono giunti gli americani, le artiglierie intervengono in massa. Tra il fumo delle esplosioni appaiono alberi stecchiti e contorti, in un paesaggio desolato. I nostri tre sono

a terra, inchiodati dal terrore. I tedeschi lanciano i gas. Riprende l'attacco degli uomini con le maschere sul volto. Jim, Slim e Tom finiscono in una buca. Passa un aereo nemico, non li vede.

Restano lì sino a quando non cade la notte. A momenti di intensità emotiva ottenuta con un montaggio incalzante, si sono alternati — in questa sequenza — attimi di pausa e di stanchezza. Vidor non è riuscito a organizzare una progressione drammatica, le smagliature del ritmo traspaiono qua e là, indebolendo la vitalità del brano. Eguale andamento ha la sequenza notturna. Un mortaio spara sulle linee americane. Tutto il settore è in allarme. Jim scherza per farsi coraggio, emerge dalla buca e fa marameo ai tedeschi. Un tratto di infantilismo che Vidor propone come tale. Jim stacca un fiorellino dal terreno e lo infila nel pugno chiuso di Slim che dorme. Si insiste sull'ironia. « Pensavo di essere già morto senza funerali », commenta Slim svegliandosi.

Un fattore drammatico si insinua nell'azione. Strisciando da una buca all'altra, un portaordini arriva dai nostri: « A chi riuscirà a far tacere quel maledetto mortaio verrà accordato un permesso speciale per andare a casa ». Subito, i tre si contendono il privilegio. Tracciano con la baionetta un bersaglio sulla parete franosa della buca. « Sarà scelto chi sputerà più vicino ». Vince Slim, che in diverse occasioni abbiamo visto compiere prodezze sputando. Si ritorna all'atmosfera di tensione. Slim esce dalla buca, gli altri attendono. L'attesa si prolunga, innervosisce Jim che vorrebbe accorrere per dare man forte all'amico. Ma questi fa da sè, piomba nella trincea tedesca, fa fuori i soldati che maneggiano il mortaio, torna. Una mitragliatrice lo individua, lo ferisce mortalmente. L'azione incalza. Jim sta per buttarsi fuori della buca, per soccorrere Slim. Lo trattengono, è imminente un attacco generale, occorre aspettare gli ordini. La macchina della guerra non concede agli uomini di essere sentimentali. Ma Jim scatta egualmente, raggiunge l'amico, lo trova morto. Il furore vince in lui la paura. Balza in piedi urlando: « Maledetti! L'avete preso! ». E si butta all'attacco, seguito da Tom e da tutti gli altri, trascinati dal suo gesto. Muore anche Tom, colpito da una bomba. Jim è ferito ad una gamba, mentre intorno prosegue l'avanzata americana.

Siamo al punto culminante della sequenza notturna. Vi siamo arrivati, ancora, fra alti e bassi, digressioni inutili e azioni essenziali, alternate con scarso discernimento. I difetti di Vidor sono tutti ma-

nifesti, dichiarati senza pudore. La lezione di Griffith è stata imparata a mezzo. La tecnica finisce per valere in se stessa, nella forma astratta (e per questo inefficace) che prende agli occhi dei registi che si affidano all'istinto. Il significato di ciò che Vidor racconta viene sopraffatto dalla foga del raccontare e, così compresso e distorto, non solo tende ad annullarsi ma influisce anche negativamente sulla « resa » spettacolare dell'azione.

Torniamo in carreggiata in questo istante preciso. Jim ferito è a terra. Vede sbucare da una trincea un soldato nemico. Punta il fucile, spara, lo colpisce in pieno. Quello si trascina verso una buca, al riparo. Jim ha la tentazione di finirlo. Non lo fa. Si rotola anche lui nella buca. Gli punta la baionetta addosso. Esita nuovamente, sotto lo sguardo implorante del tedesco. Controlla dov'è ferito, capisce che per lui non v'è più nulla da fare. Il tedesco gli chiede, a gesti, una sigaretta. Jim gliela dà, poi lo allontana da sè, con un moto di irritazione. Quando si rivolta, dopo aver esaminato la propria ferita alla gamba, vede che il tedesco è morto. Gli prende la sigaretta dalle labbra e continua a fumarla lui. Intanto, l'attacco americano procede su tutto il fronte, con enorme spiegamento di forze.

Qui praticamente si esaurisce la seconda linea seguita da Vidor per illustrare la realtà della guerra. L'azione prenderà un'altra strada: Jim sarà ricoverato in una chiesa trasformata in ospedale da campo, ne fuggirà apprendendo da un commilitone che il villaggio di Champillon è stato distrutto, andrà affannosamente e inutilmente a cercare Melisande, sarà rimpatriato. Ma prima di occuparci degli episodi finali di *The Big Parade*, è necessario osservare ancora qualcosa sulla rappresentazione vidoriana della guerra. Non ci soffermeremo sul valore di precedente e, talvolta, di preciso modello, che molte scene di queste sequenze posseggono: ognuno può facilmente rintracciare — in *All Quiet on the Western Front* soprattutto, ma anche in *Westfront 1918* e in *Kameradschaft* di Pabst, nonchè in altri film (celebri e meno celebri) ispirati alla prima guerra mondiale, non escluso *Paths of Glory* — spunti e suggerimenti contenuti nel film di Vidor.

Costituire un precedente non è un fatto da poco, ma non va certo preso come garanzia di valore indiscutibile. Nè, del resto, vediamo nulla che sia realmente indiscutibile in *The Big Parade*. Vediamo, piuttosto, un sincero atteggiamento di condanna alla guerra. L'ufficiale spaccone, l'avanzata ad ogni costo nel bosco, la bravata

di Slim, il furore di Jim e la successiva pietà (una pietà non disgiunta dall'indifferenza) per il tedesco moribondo sono i particolari di un quadro che Vidor ha composto senza volgarità, talvolta con passione, sempre con un notevole impegno morale. Non si tratta di autentiche prese di posizione, a meno che si voglia equiparare ad esse la repugnanza istintiva che la guerra esercita sul regista. Si tratta invece di una rivolta disordinata, e non sempre chiara, della sensibilità e della vitalità — tutte americane e tutte « pionieristiche » di Vidor — contro una grossa, ma forse inevitabile, buffonata come la guerra.

E le cause di questa guerra? Perchè è stata fatta? A chi attribuirne la responsabilità? Facile, e ingiusta, obiezione. Dalle sequenze del fronte non emerge nulla che equivalga ad un esame delle ragioni. Ma non dimentichiamo che a ciò Vidor aveva già accennato nel preambolo: Wilson che interviene nel conflitto per la difesa di nobili ideali (l'onore, la libertà, la civiltà, la democrazia), l'industriale Apperton che approva pensando ai sovraprofitti che lo attendono, la moglie che coltiva l'ideale borghese del dovere da compiere per la patria, la fidanzata che adora le uniformi, Jim che si fa trascinare dalle banalità più spudorate (la cadenza di una sfilata, l'entusiasmo della folla) e dalle pressioni familiari. E' chiaro per Vidor, e anche per lo spettatore non prevenuto, che sotto le belle parole vi erano precisi interessi, che l'entrata in guerra degli Stati Uniti — per quanto provvidenziale e nobile — era giustificata da ideali assai meno belli, o comunque meno retorici.

Accanto a tale constatazione, c'è in Vidor qualcos'altro: il nucleo vero della sua ispirazione. Il regista ripudia la guerra ma non ripudia chi l'ha fatta. Per lui, il giovane americano ligio al dovere merita rispetto. Di più, merita ammirazione. Non lo considera una vittima (come poi avrebbe considerato i combattenti un Milestone o un Kubrick), bensì un protagonista della storia. Infelice e deluso, se vogliamo aggiungere (come il film suggerisce), ma un protagonista di cui troppo spesso ci si scorda. Nella « visione » della guerra, ritorna sempre la sotterranea polemica di Vidor contro il suo tempo, contro l'ideologia degli affari da cui si vedeva circondato e di cui era egli stesso un esponente. Contraddizione, forse. Ma è la contraddizione vitale di *The Big Parade,* quella che situa ottimamente il film nella sua epoca storica — il 1925, al centro dei « roaring twenties », prima che la rabbia e la disperazione del popolo americano travol-

gessero le classi dominanti — e lo rivaluta, entro limiti precisi, nella storia del cinema.

Con queste premesse, si potranno spiegare le successive esperienze di *The Crowd* (1928), *Hallelujah* (1929), *Our Daily Bread* (1934), che sono le maggiori di Vidor. Anche le minori o negative — *The Citadel* (1938), *H. M. Pulham Esq.* (1941), *Duel in the Sun* (1946), *The Fountainhead* (1949) eccetera — hanno in *The Big Parade* la loro logica matrice. Ora, seguiamo il film sino in fondo. « La guerra è finita — recita una didascalia — La famiglia dell'industriale Apperton attendeva il ritorno di Jim ». La madre lo attende truccandosi davanti allo specchio. La fidanzata facendo l'amore con Harry, il fratello di Jim, e congedandosi da lui per salvare le apparenze e il decoro (« Dobbiamo dimenticarci l'uno dell'altra. Jim ha dei diritti più antichi su di me »). Il padre, che non ha la forza di commiserarlo vedendoselo davanti mutilato, gli parla della fidanzata. Continua a non capire nulla del figlio. Lo accompagna a casa. La scena è patetica ma non senza asprezza. La madre abbraccia Jim e se lo rivede, attraverso una serie di sovraimpressioni, bambino innocente e felice. La fidanzata si avvicina. Jim la ignora. Anche Harry gli è accanto. Scherza: « Benvenuto fratello. E' questo l'aspetto di un eroe? ». Jim, senza lasciare la madre, risponde: « Non parlare. Questo è l'aspetto di un invalido, se lo vuoi sapere ». L'atteggiamento di Vidor è nuovamente preciso, anche se melodrammatico, secondo il suo gusto poco incline alle sottigliezze. Lo strazio si accompagna alla chiarezza: pane al pane, e molte lacrime. Non affermeremmo che questa è l'impronta di uno stile; è sufficiente dire che è tipico di una maniera di esprimersi e di vedere le cose del mondo.

Il finale cede apertamente alla commozione tutta « urlata ». Jim, solo con la madre, ricorda la contadina che ha lasciato in terra di Francia. « La dobbiamo trovare Jim. Da sempre avevo desiderato una nuora simile ». E lo culla dolcemente, come fosse un bambino. Rivediamo Melisande al lavoro dei campi, insieme alla madre. La ragazza è triste. Mastica *chewing gum*. La gomma è ciò che le ricorda l'americano, e che ricorda allo spettatore una delle scene più graziose della storia d'amore (i due si diedero appuntamento sull'aia, una sera. Lui parlava una lingua a lei sconosciuta e non sapeva come farsi comprendere. Allora le offrì il *chewing gum*. La ragazza lo prese, lo inghiottì. Jim insistette divertito, mostrò come si dovesse fare e trasse dalla bocca un lungo filo di gomma. La ragazza rise.

Jim sputò il *chewing gum* e la baciò. Scena graziosa, abbiamo detto. Dovremmo aggiungere ora che, come sempre in Vidor, basta un nulla per precipitare nel cattivo gusto. La conclusione della scena — Jim che sputa la gomma — sfiora il ribrezzo. Manca al regista il senso del limite, soprattutto laddove tocca le note sentimentali. Un « pioniere », anche in questo).

La madre guarda pietosa la povera Melisande. Riprendono ad arare. Ad un tratto, sulla cresta di un colle compare la minuscola figurina di un uomo che avanza a fatica. E' lui, Jim. La ragazza gli corre incontro, impazzita. Jim viene avanti, sorreggendosi penosamente al bastone. Ma è felice. Ha ritrovato la vita nel suo semplice amore, con una donna senza problemi e senza doppiezze. L'amore schietto, la natura, abitudini patriarcali. In Vidor, questo è il senso della vita, oltre (e contro) le strutture della società com'è oggi organizzata. Più avanti diventerà la fuga dalla città (*Our Daily Bread*), l'annullarsi delle ambizioni e della sete di denaro nella pace dell'esistenza in campagna. Un antico fondo illuministico emerge, intatto ancora, nella personalità di un regista che, ignorando l'evoluzione della cultura, rimane legato ai miti dell'America delle origini, dei « padri pellegrini » alla scoperta di un mondo nuovo e migliore, più vicino alla natura e quindi a Dio. Per l'ennesima volta, ritroviamo l'implicita polemica contro gli aspetti più feroci della civiltà degli affari e del denaro. Ma ritroviamo, soprattutto, un piccolo artista con umili ambizioni contadine, uno che si esprime come gli hanno insegnato i padri, senza saper scegliere fra buono e cattivo, senza alcuna critica storica. L'America, per Vidor, è questa semplicità idilliaca, fuori del tempo.

Diamo per scontato, a questo punto, il deteriore patetismo che si trova qua e là nel film. L'abbiamo giudicato ogni volta che l'abbiamo incontrato, cercando di comprenderlo nel quadro di una personalità particolare (e certo non eccezionale) e di una società in un momento di stasi. Al patetismo attribuiremo inoltre la causa di numerose pesanti o volgari ironie, di certi scherzi che superano il limite dell'intelligenza per naufragare nell'ovvio (per esempio, la doccia di Slim e di Tom, nudi, alla presenza inavvertita di Melisande o, prima di ciò, la *corvée* dei soldati intenti a spalare nell'aia, le lagne di Slim per il lavoro fastidioso, l'intervento burbero e goffo di Tom) e di tutte le ingenuità psicologiche o descrittive disseminate in *The Big Parade*. Anche facendo di tutto questo il debito conto, rimane

sempre un fatto all'attivo del film, ed è il suo autentico fondo pacifista. Nel 1925, nel clima dell'America conformistica, abitata da milioni di stupidi Babbitts pronti a « bere » le idiozie che gli propinava l'ideologia dominante (« A quell'epoca — scrisse Sinclair Lewis, il creatore del personaggio di Babbitt — non sapevo che cosa si potesse opporre alla mentalità diffusa. Sapevo soltanto che vi si sarebbero potuti opporre unicamente degli uomini liberi »), il disarmato e disarmante pacifismo del texano King Vidor era cosa da apprezzare. Lo possiamo apprezzare anche oggi, a distanza di decenni ormai, perchè usciva dal cuore di un uomo semplice e onesto, che esercitava tranquillamente (e, in più punti, con ottimi risultati formali) il proprio mestiere. Ridurre il valore di *The Big Parade* a meno che nulla, come troppi vorrebbero, è non solo inesatto ma stupido. Il cinema ha tratto slancio e vigore da opere come queste, non pietre miliari dell'arte ma tappe importanti dello sviluppo linguistico e ideologico.

L'ingenuo pacifismo di King Vidor aprì la strada, in molti sensi, al pacifismo cosciente e duro di Milestone, di Pabst, di Wyler, di Dmytryk, di Zinnemann, di Aldrich, di Anthony Mann, di Kubrick, e di tutti gli altri cui siamo soliti attribuire posizioni di lucida critica storica. Un pacifista patriarcale, che trova rifugio nella natura per timore del mondo, disse la sua parola non trascurabile nel lontano 1925. Ricollocandolo nel suo tempo, lo comprendiamo correttamente, senza stolide condanne e senza inutili esaltazioni.

Una Manifattura Cinematografica di cinquant'anni fa

di ARRIGO FRUSTA (*)

Penso che la sensibilità del lettore sia la stessa sensibilità dello spettatore; e che il cineasta — per adeguarsi alla sensibilità dello spettatore — eviti, pure lui, ogni e qualunque raffinatezza spirituale, che tanto urta la gente d'oggidì, cosicché produca solo più film di massiccio materialismo. In giro, sui cartelloni della reclame, eroi d'ogni fatta brandiscono armi d'ogni sorta, e carabine e pistole e revolver e mitra. E i titoli, con poca differenza, son sempre questi: *Mani in alto! - Criminali contro il mondo - La catena dell'odio - Gangster in agguato - Il ricatto più vile - Mandato di cattura - Sezione omicidi - Delitto per procura - Delitto alla televisione - Il tunnel del terrore - Il terrore dei gangster.* Accidenti che mondo! dico io. E: alla grazia che allegria! E intanto mi chiedo se tutto questo sia frutto d'una casta particolare di scrittori, o più specialmente dovuto alla collaborazione d'un pubblico appassionato, la quale segni la grande conquista della istruzione obbligatoria. Perché in questo nostro paese — e certo in tutti i paesi — succede che a nessuno salterebbe il ghiribizzo di mettere in carta una prolusione — poniamo — sulla scrittura dei Longobardi, senza aver appreso qualche nozione di storia, o fare un commento esegetico, non essendo versato nella conoscenza

(*) E' questo l'ultimo di una serie di articoli di Arrigo Frusta (« Ricordi di uno della pellicola »), che « Bianco e Nero » ha pubblicato nel corso degli ultimi anni, e precisamente: « Ricordi di "uno della pellicola" » nel n. VII-VIII, 1952, pag. 31; « Primi documentari di alta montagna », n. II, 1953, pag. 32; « Ricordi di uno della pellicola - III », n. V, 1954, pag. 57; « Prime liti e sequestri », n. XI-XII, 1954, pag. 109; « Parentesi dell'orto delle... inesattezze », n. I, 1956, pag. 44; « La bega della Bella Mamma e la leggenda di Guido Gozzano cineasta », n. X, 1956, pag. 33; « Il cinema si faceva così », n. V-VI, 1960, pag. 44.

dei Libri Sacri... ma dov'è quell'uomo qualunque, quel libero cittadino che non si creda capace d'ideare e non s'affretti a battere il suo stupendo *treatment* di vita vissuta, suggerito dal fattaccio di cronaca, e non lo indirizzi alla Scaricamiracoli-Film, o al comm. Ciarlivendoli, gran collettore d'Oscar, di palme e di grolle d'oro?

Certo che possono scrivere soggetti di film lo studente di prima liceo, il postelegrafonico di sesta classe, il bancario, la stenodattilografa, il furiere maggiore, il pensionato, la collaboratrice della prima colonna della terza pagina dei quotidiani della sera, che escono alle otto della mattina (e quante mai sono! E che Carneaducciacce!) e la Mummia di Ramsete IV, domiciliato al numero 6 di Via Accademia delle Scienze, e l'orso sapiente del Circo Togni, e il bassorilievo del monumento a Cavour, visibile a chi riguardi dal lato della chiesuola del Juvara, enigmatico bassorilievo, che, anni sono, solleticò la curiosità dei buoni torinesi per l'ardita concezione. Oltre lo studente, il postelegrafonico, il bancario, la stenodattilografa, il furiere maggiore, le collaboratrici malferme nella grammatica, la mummia, l'orso e il bassorilievo della piazza Carlina, tremila e una categoria di persone ancora non hanno scritto un soggetto di cine, ma potrebbero farlo da un momento all'altro.

Così oggi. E così — *nihil sub sole novi* — succedeva cinquant'anni fa. In quel tempo beato, dunque, ogni mattina, entrando nel mio ufficio di via Catania, inorridivo alla vista della cartaccia ammontata sulla scrivania. Tirata la media giornaliera di cinquanta lettere, trenta almeno erano proposte di soggetti. E la mattinata si perdeva a farne la lettura. Con che costrutto poi? Mai che n'uscisse un'idea buona. Ché! Pure tutti scrivevano all'Onorevole Società... alla Spettabile Direzione, all'amministratore delegato, al direttore generale, al capo dell'ufficio dei soggetti, alla bellissima attrice Ixe, al grande attore Ipsilon... e la valanga, da ultimo, finiva sempre sulla mia tavola. Si capisce, i grandi quotidiani compensavano scrittori di buon nome con quindici, o venti, lire l'articolo di risvolto: quando si sparse la voce — ed era vero — che l'idea d'un soggetto, la pura e semplice idea, i signori della pellicola l'avrebbero pagata da venticinque a cinquanta lire, si gridò alla cuccagna. E tutti, subito, concepirono le splendide idee: dal cittadino, che monta in bigoncia a sgabellar sentenze e apoftegmi, al cazzabubbole, che si crede in dovere d'insegnar notare a' pesci, al micco, che sfarfalla critiche su Pico della Mirandola, tutti cominciarono l'assalto alle case cinema-

tografiche, non esclusi quanti — e furono i più accaniti — non avevano avuto, fin allora, che parole di biasimo, ira e disprezzo contro i reprobi soggettisti, di cui ho già detto. Amici e... nemici, ognuno voleva portare la sua pietruzza. E che presunzione certuni! E che pretese certi altri!

Ho sotto gli occhi una lettera con l'intestatura della Associazione lombarda dei giornalisti, firmata da certo signor... eh! no: il nome non lo scrivo, bensì la data, che è del giugno 1911. Dice:

« *Onor. Signore dell'ufficio Soggetti, ma che razza di sistema è mai il vostro? Ricevete soggetti, li trattenete, vi fate sollecitare le doverosissime risposte, non vi sognate, neanche per ischerzo di accusare ricevuta, e poi con la maggiore disinvoltura di questo mondo vi degnate di rispondere, dopo un mese, dopo due, che avete cestinato. Ma chi siete voi che vi arrogate di cestinare quello che è fatica e denaro (ho pagato 5 lire per farlo dattilografare. Io non ho inteso di buttarle via per i vostri begli occhi, caro Signore!) di chi vi onora di una sua offerta? Io reclamo il mio lavoro nel modo più energico, perché io vi ho avvertito che mi doveva essere restituito, se non lo volevate leggere, o se non lo volevate accettare. E io vi dichiaro che mentre provocherò una eco sulla stampa per questo sconcio sistema di usurpazione impudente, sono deciso anche ad agire e a reagire a termini di legge. Tanto a vostra norma* ».

Povero direttore dell'ufficio letterario! Anche i pazzi di Mombello ora gli piombanavano addosso. Certo il posto diventava pericolosetto. E ancora, non ho ricordato il brutto tiro che mi fece un giovane amico, scrittore di buon nome, che poi diventò soggettista e metteur-en-scène, e morì in principio della grande guerra. Ma quella ragazzata, che meglio si direbbe azione mancina, avrebbe potuto procurarmi un bel guaio. Capita una sera in via Catania e lì, a bruciapelo porgendomi un quinterno scritto mi fa:

« Se sei un amico mi prendi questo soggetto. Ho proprio bisogno di cinquanta lire ».

« Caro, gli risposi, vai per la spiccia tu: adoperi subito il grosso calibro. Ma, se il lavoro è buono e mi fai sceneggiatura... ».

« Oh! La sceneggiatura no. Non ho tempo. E il cinquantone mi occorre subito ».

« Allora siediti... Lasciamelo leggere. Se va bene... ».

« Leggi, leggi. Di te mi fido ».

Pispole! se andava! C'era un'idea veramente buona. E che trovata nuova, originale... Lette due pagine, non proseguii oltre, l'accettai.

Ma: « In coscienza, gli chiesi, è tutta roba tua? »

« Che! Potresti dubitarne? » E si mise la mano larga sul petto, con l'atto di chi vuol persuadere la verità.

« Bravo! allora, lo elogiai, meriti le cinquanta lire ». E gli feci subito il bono. E lui: « L'ho sempre detto che sei la perla degli amici. Corro da Gianella ».

« Fa presto: lo trovi ancora alla cassa ».

Se n'andò tutto contento. Io ripresi il fascicolo e la lettura. Ma, finito che ebbi di leggere, improvviso mi nacque un dubbio e saltò su una lontana reminiscenza. Questo finale — mi chiedevo — l'ho già letto, si o no? E dove? dove... A volte — pensavo — ci si fa l'idea d'aver già visto... conosciuto qualche cosa: e forse non è, o forse esiste appena tra le nebbie del subcosciente... eppure... Eppure quel finale e quel soggetto mi pesarono sul cuore un'intera settimana. Finalmente venne la luce e fu prendendo in mano un numero della « Domenica del Corriere ». Sicuro, il buon amico aveva semplicemente copiato parola per parola un racconto uscito sulla « Domenica » l'anno prima. Un giorno l'imbatto sotto i portici di via Po.

« Ah! birbo! gli grido; ah! baron fottuto! Così tratti gli amici? » Lui non si scompose. Disinvolto mi rispose: « Che vuoi? Le cinquanta lire mi occorrevano a qualunque costo: *cherchez la femme*... e d'idee non c'era verso che me ne venisse una buona. Allora... ».

« Già, interrompo con voce stizzosa, allora il signorino fa il suo bravo plagio e manda sul banco degli imputati il più stupido dei suoi amici ».

« Uh! che tono drammatico! fece; in fondo non sarebbe mica stata la prima volta... ». E dette in uno scoppio di risa.

* * *

Ingozzai la lezione; ma di soggetti degli amici, da allora, non volli più saperne. Così, pensa a Tizio, pensa a Caio, mi venne il nome di Gabriele d'Annunzio, un nome che, per la grande notorietà del poeta, certo avrebbe richiamato sui film l'attenzione del gran pubblico, senza bisogno di strombazzate e colpi di grancassa. In questo proposito l'Ambrosio contrattò per la riduzione di sei opere, concludendo l'accordo al prezzo — se la memoria non mi tradisce — di ventimila lire. Era naturale che la riduzione toccasse a me, la ri-

duzione e la sceneggiatura e... lo sgobbo. E alla lesta tirare ogni cosa a compimento.

In poco sceneggiai *La Nave, L'Innocente, La figlia di Jorio, La fiaccola sotto il moggio, Il sogno d'un tramonto d'autunno* e *La Gioconda.* L'illustre poeta non lesse una parola, firmò i sei copioni con tanto d'exequatur, relativa croce e i quattro puntini, non fece la benché minima osservazione in contrario, e i sei soggetti, un dopo l'altro, nel corso dell'anno, andarono in scena. Taccio degli interpreti; ma non posso tacere che la rappresentazione delle sei pellicole passò senza lode e senza biasimo tra l'indifferenza del pubblico. Troppo avevano speculato i signori produttori sulla notorietà del poeta e sull'attrazione che poteva esercitare il suo nome, lesinando poi sulla mess'in scena, sui costumi e sull'accuratezza della presentazione, per modo che tutte le sei pellicole non riuscirono una gran cosa. Tuttavia ebbero il merito di richiamare sul nome di D'Annunzio il pensiero di Giovanni Pastrone, che, fin da quel giorno, cominciò a rimuginare per la testa la sua *Cabiria* (cominciata nel 1912 e finalmente rappresentata nella primavera del 1914).

Molto si lavorò all'Ambrosio sul finire di quel 1911 e per tutto il 1912. Le richieste di soggetti filmati erano tante; e tante, e sempre più aumentavano da tutte le parti del mondo. Fu allora che l'ufficio della produzione cominciò a formare i programmi mensili di dodici film tra drammi, farse e documentari (li chiamavamo dal vero). Mi piace, oltre le dannunziane, nominarne qualcuna, meglio riuscita: *Il danaro di Giuda, Sisto Quinto, L'ultimo dei Frontignac, Il bersaglio vivente, La cintura d'oro.* E non parliamo più delle *Nozze d'oro* già troppo stamburate.

Ma la fame di pellicola cresceva a dismisura. Lo Stabilimento di via Catania sembrava un porto di mare: andirivieni, a ogni ora, di agenti e di rappresentanti, via vai d'autori, d'attori, d'attrici, giovani e vecchi, di comici d'ogni genere e d'ogni talento, di belle donne, di giornalisti, di fotografi, di quanta gente si credeva nata col bernoccolo dell'arte, e quanta solo nutriva la presunzione di sé stessa. A migliaia e migliaia di metri i rotoli della « positiva » si svolgevano in ogni parte del mondo. E i direttori delle Società non facevano che rinnovare contratti, ingaggiare dipendenti, scritturare nuovi attori, nuove attrici, e metteurs-en-scènes e operatori.

Un giorno arrivò dalla Cines Mario Caserini, metteur-en-scène di grande aspettazione, che a Roma s'era fatto valere con una serie

di pellicole storiche, di cui ricordo *Beatrice di Tenda, Federico Barbarossa, Lucrezia Borgia, Catilina, Giovanni dalle Bande nere.* Queste alla « Cines ». All' « Ambrosio » ne mise in scena pure un buon numero, tra la fine dell'undici e la primavera del dodici, quali *Parsifal, Siegfried, Dante e Beatrice, I cavalieri di Rodi, La mala pianta, Santarellina, L'ultimo dei Frontignac* tutte della Serie d'oro, tutte ben riuscite e ben accolte dal pubblico e dalla critica. Ma, alla fine del 1912, ecco che, appena dopo un anno, il provetto metteur-en-scène rompe il contratto, che lo lega all' « Ambrosio » ancora per tre anni, e annunzia con uno sfoggio di réclame veramente americano la nascita d'una nuova grande casa di produzione: la « Gloria-Film » di cui sarebbe il direttore generale.

Che mai era successo in via Catania? Una piccola... sempliciotta — chiamiamola così — rivoluzione di palazzo. Da qualche tempo Caserini, che mal sofferiva l'autorità d'un superiore, Angelo Scalenghe, che mordeva il freno, accanto a Vitrotti, Ettore Ridoni, scultore di seria coltura e forte ingegno, tenuto, chi sa poi perché, sempre in ombra, e chi scrive, bonaccio, gingillone, ma pronto a gettarsi allo sbaraglio di qualunque avventura, tutt'e quattro vagheggiavano l'idea di porre le basi di una Società per produrre film, in cui ciascuno avesse lo stesso potere e lo stesso guadagno. Caserini come direttore artistico, Scalera come direttore tecnico, Ridoni come capo scenografo, e il quarto — dirò così — quale provveditore dei soggetti. Poco per volta l'idea aveva preso forma; diventò progetto, e il progetto si concretò nella redazione d'un atto preventivo per costituire una manifattura cinematografica. Solo il capitale mancava. Ma un bel giorno pure quel benedetto capitale saltò fuori: l'industria dei film rendeva piuttosto benino; e però qualche riccone c'era sempre, pronto a impiegarvi il proprio danaro. E lì, saltato fuori il capitale, che è che non è, una pulce saltò all'orecchio del cavaliere Ambrosio (se già non l'ho scritto, ora lo scrivo: dopo le *Nozze d'oro* il nostro amministratore delegato l'avevan fatto cavaliere della corona). Mi chiamò nel suo studio e a bruciapelo:

« *Chiel am në fa dle bele...* ».

« Sarebbe a dire? »

« Mi porta via i migliori elementi: Caserini, Ridoni... Si sente aquila, *lë sgnor,* e vuol volare con le sue ali... ».

All'ingiusta accusa, se ad Ambrosio era saltato la pulce nell'orec-

chio, a me saltò subito la mosca al naso: « Ah, sì? risposi stizzito, su questo tono la mette? E chi le ha raccontato la fandonia? »

« E' vero, o non è vero? grida lui ».

« Non è vero niente, urlo indignato ».

« Pensi a quello che dice ».

« Dico e ripeto che non è vero. Io non ho mai pensato di portar via nessuno, tanto meno d'impiantar un'azienda, di farmi, io, capo d'una Società cinematografica. Vero è che volevamo andarcene tutt'e quattro e metterci di buon accordo a lavorare insieme ».

« Dunque se ne vuole andare ».

« Certo. Chi me lo proibisce? »

« Ma perché? riprende in tono minore. Cosa c'è che non va? Lo stipendio?... Vuole un aumento? »

« Non voglio nulla ».

« La percentuale? »

« M'infischio della percentuale. »

« E allora...? »

« Allora... così, l'accusa ridicola, insussistente mi ha offeso. Me ne vado. »

« Ma senta, ma ragioni... ».

« Non ascolto, non ragiono, voglio andarmene ». E, sempre più riottoso, insisto: me ne vado, me ne vado.

« Ridoni resta », insinuò il cavaliere.

« Buon per lui! »

« Pure Scalenghe... E Caserini... ».

« Padroni! Padronissimi. Io, al contrario me ne vado ».

« Lei è un ingrato... ».

« Dica pure:... e un imbecille. Ma vado via ». Non ci fu verso, me n'andai davvero. Restava però da risolvere un problema. Chi aveva tradito? Chi aveva cacciato la pulce nell'orecchio al buon Ambrosio? Chi l'aveva messo in sospetto, o — peggio — gli aveva spifferato ogni cosa, quando c'era, sì, la relazione scritta, e un programma particolareggiato di lavoro, e la promessa d'un conveniente capitale; ma nessuno aveva ancora assunto impegni, nessuno aveva firmato contratti? Io poi, per mio conto, avevo ben precisato che non potevo andarmene prima della fine dell'anno, che mi scadeva l'accordo con la Società Ambrosio. Ora, dei tre chi aveva voluto far nascere il sospetto? Proprio non mi curai di spiegarmi l'arcano. Sta il fatto che Ridoni restò all'Ambrosio; Caserini e Scalenghe, insieme con l'im-

prenditore Cazzulino misero su la « Gloria-Film » stamburando e promettendo meraviglie su meraviglie; e io... io, meschino, beatamente me ne partii per i laghi. Sacco in spalla, secondo il mio solito, andai a zonzo da Orta a Omegna, da Omegna a Mergozzo, a Cannobbio, a Locarno.

In quei sempliciotti tempi beati si passava il confine così, come oggi s'esce di città e ci si rientra, senza presentar passaporti, carte personali e permessi di sorta. Traversato il lago sul battello a vapore, a Laveno ripresi la corsa giù per la sponda lombarda, toccando Ispra, Angera, Sesto Calende, girando poi a Arona fino a Meina, dove terminai il viaggio. In quindici giorni avevo fatto il giro del Lago Maggiore. Ma come mi fermai a Meina, e perché vi rimasi, e che cosa mi accadde, lo racconterò in seguito. Ora mi preme mettervi sott'occhio il progetto studiato e redatto da un esperto da ciò, per l'impianto della manifattura di film « Caserini e C. » quattro merlotti che credevano di smovere il mondo, lavorando d'amore e d'accordo; e non riuscirono a movere insieme nemmeno il primo passo.

Credo interessante per la storia della cinematografia (e per la storia intendo la narrazione circonstanziata col suo corredo di documenti; non le storpiature di certi criticoni a ventiquattro carati) poter conoscere come nascesse una Casa cinematografica nell'anno di grazia 1912. Ecco la copia precisa del progetto, firmato da Mario Caserini, Ettore Ridoni, Angelo Scalenghe, e Arrigo Frusta, che ho conservato fino a oggi. (Non fa testo di lingua, non è un modello di bello scrivere; no davvero. Si tenga presente che il progetto fu steso da un legale).

« *Egregio Signore, non è il caso d'illustrare la bontà attuale dell'industria cinematografica, né soffermarsi a dimostrare che l'industria, ben avviata oggi, sarà florida domani e per molti anni ancora. Se vorrete farvi presente che lo spettacolo cinematografico, oltre l'essere per molti scopo di divertimento, è per moltissimi mezzo di riempire un'ora, avendo il dono di toccare il tasto debole della curiosità, mutando continuamente programma, seguendo il gusto momentaneo o temporaneo dello spettatore. Questa gerenza non vi offre delle cifre a caso, ma un progetto studiato punto per punto in ogni minimo particolare, animata dal più fermo dovere di tradurre in pratica l'iniziativa preparata da mesi. Essa vuole creare non una Società per proprio utile, ma costituire un'azienda seria, composta di pochi, nella quale sia interesse della gerenza stessa la più saggia e prudente economia che vada dai semplici locali al modesto mobilio, al nessun lusso, o fasto; vuole creare non una gran fabbrica, ma una buona fabbrica, la quale per operosità e ordine, per la capacità, che la gerenza sa di avere, sia in condizione di elevarsi e camminare a lato delle prime*

case che questa nuova industria, ad onore di Torino per l'intera Italia, hanno saputo far fiorire. L'onestà delle cifre, che vi presentiamo, la nobiltà dei concetti informatori e del programma vi diranno, meglio di ogni forbito discorso, la convenienza dell'affare.

Torino, 15 *maggio* 1912.

LA GERENZA

PROGETTO

SPECIE — *Accomandita con sede in Torino.*

CAPITALE — Lire 600.000 in 120 carature da L. 5.000. (Si è preferita questa forma di Società perché offre minori spese d'amministrazione, minor contributo di tasse a cui può venir sottoposta, soprattutto perché esprime limpido il concetto degli iniziatori, che è un buon impiego di danaro tra pochi, escludendo la speculazione.)

SCOPO — Fabbricazione e vendita di films cinematografiche negative e positive: 1) Artistiche: sceneggiate su composizioni di letterati. 2) Dal vero. 3) Si esclude la film a cascata (comica) come quella che la Gerenza crede non possa avere un avvenire.

DIREZIONE — Tre gerenti responsabili, rispettivamente direttori dei tre rami: letterario, artistico, amministrativo, assistiti da un comitato di vigilanza eletto dai caratisti anche all'infuori dei propri membri, possibilmente composto di un legale, un ingegnere, un ragioniere.

IMPIANTO — La gerenza s'impegna di mettere la fabbrica in piena efficienza di produzione nel termine di tre mesi dalla sottoscrizione del capitale.

SPESE D'IMPIANTO — Terreno. In località prossima alla collina od oltre le barriere di Francia e d'Orbassano. Valore dalle 10 alle 12 lire al metro 72.000

Teatro. Dimensioni m. 20x12. Altezza da 10 a 14 con due lati muro, due ferro e vetrate e soffitti 40.000

Teatro all'aperto per effetti di luce. Piattaforma di legno con velari, tiri ecc. 2.500

Camerini per artisti. Due magazzini per scene ed attrezzi. Un padiglione in cemento per la scenografia, falegnami, macchinisti 20.000

Fabbricato principale per uffici, lavorazione pellicola, sviluppo, perforazione, stampa, montaggio, lavaggio. Cantina. Due piani 30.000

Scene. Attrezzi, Tappezzeria. Mobilio 10.000

Costumi vari. Da farsi 5.000

Macchinario. Due macchine da presa da teatro 4.000. Una da viaggio 2.000. Un cavalletto da teatro 800. Due

da viaggio 300. Due teste panoramiche oscillanti 200. Tre prismi a lire 75 l'uno 225	7.525
Sei macchine da stampa a 2.000 l'una	12.000
Sei perforatrici 12.000. Venticinque bacinelle (cemento e vetro foderato con ebanite) a lire 300 di media 7.500. 250 telai 1.000. Due macchine fotografiche 13x18 500 .	21.000
Impianto elettrico. Dinamo. Accumulatori. Ventilatori. Aspiratori	30.000
Trasporti. Auto-omnibus (trasp. artisti e materiale) e vetturetta automobile	20.000
Mobili d'ufficio. Mobilia e macchina da scrivere . .	2.000
Spese di costituzione	3.000
Totale spese d'impianto	275.025

PREVENTIVO LAVORAZIONE E INTROITI DELLE FILMS

Produzione mensile — 5 films sceneggiate di metri 300 l'una, oppure 3 di 400 e 1 di 300 = m. 1.500, 2 dal vero di m. 150 l'una. Produzione mensile m. 1.800.
(Le maggiori fabbriche producono in media 16 film al mese: le minori 10. E vendono in media 180 copie per ogni film. Prudentemente la Gerenza mette in lavorazione una produzione assai minore preventivando appena 75 copie per film. Il prezzo mondiale di base nella vendita delle films è di lire 1,25 al metro. Detraggasi 0,25 il metro per spese di reclame e di rappresentanza. Abbiamo:

Produzione mensile	m. 1.800
Numero di copie	75

Totale di produzione mensile metri 135.000 di films che a lire 1 il metro importano mensili lire 135.000
N.B. La Gerenza si cura fin d'ora relazioni ottime con primissimi rappresentanti delle migliori piazze russe, tedesche, inglesi, francesi, spagnole e italiane. Con tutto ciò, a dimostrazione del massimo scrupolo posto nella redazione del presente, calcola zero gli utili provenienti dalla vendita di negativi (prezzo mondiale lire 15 il metro) e zero il soprapprezzo per l'esclusività (prezzo mondiale dalle 4 alle 6 lire il metro).

SPESE MENSILI PER LA FABBRICAZIONE DELLE FILMS

Sia per le cifre, sia per il numero del personale, la Gerenza ha calcolato ogni spesa al massimo. Per cui con sicurezza esclude qualsiasi aumento, salvo l'intervento d'una maggiore produzione.

REPARTO ARTISTICO — Direttore del teatro L. 1.250 . . .	1.250
Un metteur-en-scène 600. Quattro artisti primari (scelti fra persone provviste di abiti moderni loro proprii) 750 l'uno = 3.000. Avventizi, comparse (da 4 a 8 lire il giorno) secondo il bisogno. Abbondantissimi sulla piazza 1.500	5.100
Spesa totale del rep. art.	6.350

REPARTO LETTERARIO — Scrittore di soggetti fisso 1.250. Un aiuto 300. Compera di soggetti extra produzione dello scrittore fisso 500.

Spesa totale del rep. letter.	2.050

REPARTO TECNICO — Capo personale 500. Capo-tecnico operatore 500. Operatore viaggiante 500. Chimico 250. Contabile per la pellicola 150. Due perforatrici 150. Due stampatori 300. Due sviluppatori 360. Un caricatore 90. Un fissatore 90. Un tintore 90. Due lavatori 180. Sei montatrici 300. Due riveditrici 150. Un meccanico 180. Un elettricista 180.

Spesa totale del rep. tecnico	3.970

REPARTO SCENOGRAFIA COSTUMI ATTREZZI — Capo reparto 500. Due decoratori 400. Due falegnami 300. Un attrezzista 150. Sarta magazzeno 150. Capo macchinista 180. Due aiuti 200. Un facchino 75. Affitto costumi (in media 10 lire l'uno) 900.

Spesa totale del rep. scenogr.	2.855

MATERIA PRIMA — La pellicola si paga a contanti e non è inviata che a esazione del chèque di pagamento. La società si fornirebbe dalle migliori ditte estere, fornitrici di tutte le grandi Case cinematografiche italiane. Il prezzo della pellicola è di lire 0,40 il metro. Si propone che lo si elevi a lire 0,50, includendo così la spesa dei bagni di sviluppo e di fissaggio. Si fa presente che per speciali relazioni di colleganza si potrà avere — perlomeno in parte — la concessione del pagamento a tre mesi.

La produzione della pellicola lavorata (negativa) essendo di 1.800 m. mensili, per gli eventuali errori o incidenti di scena o duplicati se ne deve calcolare un consumo di 4.000 che a 0,50 il m. importano lire. . .	2.000
Metri 13.500 di pellicola positiva per le 75 copie calcolate di vendita mensile importano	67.500
Per quanto si debbano escludere errori, pur tuttavia si può calcolare 6.750 metri di scarto	3.250
Spesa totale della Materia prima	72.750

RIEPILOGO

Spesa mensile del Reparto Artistico	6.350
» » » » Letterario	2.050
» » » » Tecnico	3.970
» » » » Scenografico	2.855
» » Acquisto Materie prime	72.750
	87.975

Che si arrotondono in Lire 90.000

RIASSUNTO

Introito mensile lavorazione films	135.000
Spesa mensile lavorazione films	90.000
Utile netto mensile	45.000
Utile netto annuale 45.000x12 =	540.000

SPESE ANNUALI D'AMMINISTRAZIONE

Medaglia di presenza al Comitato di Vigilanza . . .	3.000
Direttore amministrativo	12.000
Cassiere contabile	3.600
Corrispondente franc. ingl. tedesco	3.000
Dattilografa con conoscenza franc.	1.800
Chauffeur 2.160. Spedizionere 1.300. Uomo di fatica 1.200. Custode 1.200	5.160
Tasse a calcolo	15.000
Telefono 500. Riscaldamento per essicatoio e ufficio 1.500	2.000
Illuminazione	1.500
Acqua 25.000 mc.	4.000
Assicurazione incendi	1.000
Manutenzione automobili	10.000
Viaggi singoli e della Compagnia	25.000
	88.260

Che si arrotondano in Lire 100.000

Annuo utile fabbricazione films . .	540.000
Annue spese d'Amministrazione .	100.000
Totale utile netto	440.000

RIPARTO

5% al Capitale . . . 30.000

Resta la somma di lire 410.000 da dividere:

24% alla Gerenza	98.400
11% a disposizione della Gerenza per compensi all'alto e basso personale	45.100
5% al fondo di riserva	20.500
60% al CAPITALE	246.000
	410.000

Torino 15 maggio 1912.

La Gerenza

* * *

Così — o press'a poco — nascevano le case cinematografiche nell'anno di grazia 1912.

Note

Il credito cinematografico

Il film, tra le opere dell'ingegno, è certamente quella che per essere realizzata ha maggior bisogno del concorso di grandi apparati tecnici e di rilevanti investimenti finanziari. Per questa ragione il film è considerato espressione artistica e prodotto industriale con caratteristiche peculiari che lo differenziano da ogni altra manifestazione dell'arte e da tutti gli altri prodotti dell'industria. Come fatto d'arte, il film è la risultante di una complessa collaborazione collettiva; come prodotto industriale, invece, esso ha un iter produttivo singolare che si conclude con l'ottenimento del negativo, della copia lavander, del controtipo negativo e di un certo numero di copie positive — in genere da trenta a cinquanta — per lo sfruttamento commerciale. A ciclo ultimato si ha, cioè, un prototipo che ha assorbito capitali ingenti e dal quale si tirano solo poche copie positive.

Il cinema, come industria, non consente quindi di ripartire i costi di produzione su una quantità indefinita di esemplari, ma al massimo permette di ammortizzare soltanto alcuni costi (macchina da presa, parco lampade, teatri di posa, apparecchiature per la registrazione del suono, eccetera) su un numero estremamente limitato di film che sono e restano sempre dei prototipi. Normalmente l'industria produce in serie e per il cosiddetto « magazzino », salvo poi vendere il tutto in base a preventivate campagne, che sfruttano le occasioni più favorevoli del mercato interno e di quello estero; al contrario il film, ultimato il suo ciclo di produzione, deve essere immediatamente collocato per la necessità di recuperare i capitali investiti, e per non correre ulteriori rischi che potrebbero derivare da un mutamento del gusto medio, dal superamento dei mezzi tecnici impiegati e da altre numerose cause, non sempre prevedibili, ma facilmente verificabili.

Senza volersi ulteriormente soffermare sugli aspetti che differenziano il film da ogni altro prodotto industriale, va subito detto che il cinema — almeno nella fase produttiva — non richiama le correnti, grosse o piccole che siano, del risparmio e del capitale, che cercano invece investimenti magari più oscuri, ma sicuramente più redditizi o meno rischiosi. La carenza del credito — e quindi dei finanziamenti — nel settore dell'industria cinematografica non è di oggi, né è caratteristica di un singolo paese (ha forse fatto eccezione alla regola l'industria cinematografica americana, ma per motivi che meriterebbero

uno studio a parte), sicché può dirsi che anche questo dato di fatto, della difficoltà di finanziamenti, è un elemento proprio dell'industria cinematografica. Come per ogni fatto economico, esistono le ragioni che spiegano il singolare fenomeno: ragioni da tempo individuate e che evidentemente sono state superate almeno in quei paesi nei quali la cinematografia ha assunto rilevanza artistica e produttiva.

Il credito cinematografico, in tutti i suoi aspetti giuridici (de iure condito e de iure condendo), *economici e finanziari, è stato ampiamente esaminato dal secondo Convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia, tenutosi a Roma nei giorni* 29 *e* 30 *ottobre scorso, all'Istituto internazionale per l'unificazione del Diritto privato (Villa Aldobrandini, Roma). Durante le due giornate di lavoro — troppo poche per un tema così impegnativo e per il largo intervento di qualificati studiosi ed esperti — sono state presentate e discusse ben sedici memorie, tutte riguardanti il credito cinematografico dal momento in cui esso si realizza, alle garanzie e alle forme di pubblicità che lo accompagnano, sino alla fase del recupero nel caso malaugurato, ma non infrequente, di insolvenza da parte del debitore.*

E' evidente che scopo del Convegno non è stato quello di fare il punto di una situazione, nota a tutti e specialmente a coloro che al Convegno hanno partecipato, bensì quello di mettere in rilievo eventuali difetti, carenze ed inconvenienti cui dà luogo l'attuale sistema e suggerire, se del caso, nuove soluzioni e sul piano economico e su quello giuridico. E' difficile, se non impossibile, dare un'idea anche sommaria di tutte le relazioni presentate, delle discussioni e delle singole proposte formulate anche tenendo conto che, a lavori ultimati, non si sono avuti né ordini del giorno, né mozioni finali. Vale la pena, però, data l'importanza che il credito assume per la produzione cinematografica, tentar di dare una visione panoramica dei problemi del credito, così come sono emersi durante le giornate di questo secondo Convegno di studi giuridici sulla cinematografia.

In primo luogo dobbiamo sottolineare che tutti i relatori, affrontando l'argomento dal punto di vista che più li interessava, hanno unanimemente riconosciuto che il credito cinematografico presenta aspetti particolari ed una strutturale fisionomia interna ed esterna, da cui deriva una problematica, non risolubile con il ricorso agli schemi tradizionali né del diritto positivo, né della economia corrente.

Ammessa la notevole difficoltà del finanziamento delle iniziative di produzione dei film spettacolari, il Congresso ha cercato di coglierne le cause, « principalmente dovute alla lunga durata del ciclo di sfruttamento — e, quindi, alla lentezza del recupero del costo di produzione —, e all'elevato rischio di produzione in conseguenza del fatto che ogni film è un prototipo », e, infine, alla difficoltà da parte del produttore di « offrire in garanzia quei capitali, quelle riserve di immobili o di impianti che costituiscono la normale base del credito delle grandi aziende industriali di altri settori » (dalla relazione Giannini-Monaco).

A tale riguardo Ernesto Eula, nel suo discorso introduttivo, ha messo bene in evidenza che la produzione cinematografica — a differenza di quanto avviene generalmente nell'ambito dell'industria, realizzata sempre da com-

plessi imprenditoriali attrezzati con stabilità di impianti — è attuata da imprese « costituite volta a volta per la produzione di un solo o di pochi film ». Si ha, in altre parole, una polverizzazione delle iniziative, che ostacola l'afflusso spontaneo di capitali. Polverizzazione che, secondo Giannini e Monaco, è un dato di fatto imposto dalla materia stessa, che richiede varietà di iniziative, e non derivante dalla incapacità — non dimostrabile — dei produttori italiani di organizzarsi su basi industriali. Altri relatori, però, sono stati di diverso avviso ed hanno espresso il convincimento che la polverizzazione delle imprese di produzione deriva piuttosto dall'attuale legislazione di favore di cui gode la industria cinematografica, che permetterebbe a tutti di trasformarsi in produttori cinematografici. Augusto Fragola, per esempio, ha osservato nella sua relazone — polemica, ma documentata — che « oggi in Italia, per effetto delle numerose provvidenze economiche (crediti, premi in danaro, contributi da commisurare agli incassi del film, eccetera) è più facile fare il produttore cinematografico che l'impiegato del catasto ».

Comunque, a prescindere dalla ricerca delle cause che hanno creato la situazione attuale, il risultato è quello di « una precaria situazione la quale, mentre non risponde economicamente alle esigenze dell'industria, non alletta il capitale: per cui tutto il fenomeno creditizio, o quasi, finisce per polarizzarsi nell'intervento sostenitore dello Stato e dell'Istituto bancario parastatale che lo coadiuva » (dalla relazione Eula). Ciò nonostante in Italia si producono, annualmente, numerosi film che investono qualche decina di miliardi. Quale, dunque, la fonte dei finanziamenti? Secondo i dati forniti dall'ANICA si può calcolare che il 50% dei film di nuova produzione è finanziato dalla Sezione Autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, il 30% da altre banche, il 20% in contanti dai produttori, dai distributori o finanziatori privati. In questo ultimo 20% si dovrebbero comprendere, oltre al credito dei distributori, il finanziamento per la coproduzione o la produzione in partecipazione, il fido degli stabilimenti, dei teatri di posa, delle case di sviluppo e stampa, doppiaggio, eccetera.

Industrialmente, tra le voci sopra elencate, la più importante è quella che concerne il credito delle case di distribuzione e noleggio perché, a differenza delle aziende di produzione, esse sono in grado di prestare ai finanziatori buone e reali garanzie, costituite da ingenti capitali d'esercizio e dallo stesso magazzino delle pellicole noleggiate e distribuite. E' stato però osservato e con sufficiente documentazione che queste forme sussidiarie di credito in pratica non esistono perché tutto si riduce alla stessa fonte della Sezione autonoma della B.N.L. che sconta, a condizioni che possono sembrare troppo cautelative ed estremamente onerose, le cambiali che il noleggiatore rilascia in conto della cessione del diritto di utilizzazione economica del film. Parimenti inconsistente od irreale risulterebbe il fido degli stabilimenti, perché è sempre la Sezione autonoma che, sia pure con delega del produttore, si assume l'onere di far fronte agli impegni verso gli stabilimenti con l'ultima erogazione del mutuo concesso al produttore.

E' naturale che, data la situazione attuale delle fonti di credito per il cinema, tutta l'attenzione del Convegno si sia rivolta alla Sezione autonoma della B.N.L. del cui funzionamento tutti hanno dimostrato di essere alquanto scon-

tenti, con la palese riserva, però, che una revisione degli attuali criteri di finanziamento, per esempio, in ottemperanza agli accordi per il Mercato Comune, dovrebbe essere affrontata con estrema cautela, ad evitare che la nostra cinematografia possa cadere in una situazione di crisi asfittica, venendo a mancare il credito da parte dell'Istituto, appositamente creato sin dal lontano 1935.

I produttori, per bocca dell'avv. Monaco, lamentano: a) periodo troppo breve della durata del credito; b) assunzione da parte della Sezione autonoma di tutti i diritti sul film; c) elevata incidenza del costo del danaro sui piani finanziari della produzione.

Per il primo punto i produttori invocano che la durata del credito sia portata da 18 *a* 30 *mesi, ad evitare che il produttore — come oggi avviene — sia costretto a restituire il credito ottenuto nel corso del primo anno di sfruttamento del film. Potrà forse apparire paradossale, ma è certamente interessante, quanto ha detto in proposito l'avv. Cavaleri: « Come tenta di pagare il produttore? Con lo stesso sistema con il quale ha tentato di portare a termine la produzione del film: svendendo, impegnando, promettendo e comunque facendo ricorso al credito privato. Il credito privato, nel cinematografo, non costa mai meno del* 120-150%. *Mi sono riferito al migliore e più comune dei casi. Non ho cioè parlato del caso dell'organizzazione di un secondo film per pagare i debiti del primo e così di seguito».*

Non crediamo che la situazione debitoria del produttore migliorerebbe di molto, portando da 18 *a* 30 *mesi il credito, anche se, come auspicano i produttori, all'allungamento del periodo creditizio, con conseguente immediata minore disponibilità di contante, seguisse un adeguato aumento del fondo di dotazione della Sezione autonoma della B.N.L. Per bandire dai teatri di posa il dilettantismo, l'avventura e l'improvvisazione non basta dilatare il credito o facilitarne l'accesso: occorre avvicinarsi al cinema con la « forma mentis » dell'industriale che tiene sempre presente la legge dei costi e dei ricavi e che non produce contando sulla buona sorte come il giocatore d'azzardo. Occorre limitare il rischio là dove è possibile con una previsione economico-finanziaria, nella quale gli imprevisti abbiano un margine di scarsa entità, perché non è consentito aggiungere ai troppo numerosi elementi imponderabili, che gravitano attorno al film sin dal suo nascere, errori di valutazione eliminabili facilmente sulla base di precisi piani di lavorazione. Non si avrebbero, a decine, le pellicole non ultimate, con perdita netta del capitale investitovi e con sottrazione di contante a danno delle imprese serie e bene organizzate, e si ridurrebbero i fallimenti ad entità numeriche accettabili anche dal più diffidente dei finanziatori. Il credito privato nel cinema costa troppo perché troppo elevato è il rischio del finanziatore. Bisogna tener sempre presente che le leggi economiche non si eludono troppo facilmente e che ogni qualvolta se ne ostacola il naturale decorso, qualcuno ne resta vittima. E la vittima spesso è il modesto risparmiatore.*

Per quel che concerne l'assunzione da parte della Sezione autonoma di tutti i diritti sul film — secondo inconveniente lamentato dai produttori —, così si legge nella relazione Giannini-Monaco: « ... all'atto della concessione del credito, l'Istituto avoca a sé tutti i proventi futuri, e cioè quelli del noleggio, i contributi di legge e quelli derivanti dallo sfruttamento all'estero. Si noti che

queste garanzie sui proventi futuri sono richieste oltre le garanzie reali sui beni dell'impresa di produzione e su quelli dell'impresa di distribuzione che assicura il minimo garantito. In conseguenza di quanto precede, attualmente l'impresa di produzione non può impostare la realizzazione del film successivo fino a che non sia interamente coperto il credito ricevuto per il film precedente e cioè dopo un lungo periodo dalla fine della lavorazione di quest'ultimo». Per ovviare all'inconveniente, gli stessi relatori hanno proposto che l'Istituto rinunci «ai proventi dello sfruttamento all'estero, dato che i proventi di noleggio e contributi, nella media assoluta, già corrispondono ai due terzi del costo di produzione. In tal modo, sui proventi dello fruttamento all'estero, il produttore potrebbe recuperare la propria diretta esposizione, ritornando nelle condizioni indispensabili per impostare la produzione del film successivo».*

La proposta, sopra riferita, parte dal presupposto che la Sezione autonoma della B.N.L. partecipi al finanziamento nella misura del 60% circa dell'effettivo costo del film, come in realtà dovrebbe avvenire. Sappiamo però che non sempre preventivi e consuntivi rispondono alla realtà. Qualunque sia però la percentuale del finanziamento da parte della B.N.L., esiste davvero il problema del recupero degli altri capitali investiti nel film, siano essi del produttore o di altri finanziatori. La Sezione di credito riesce, essendo la più forte, a crearsi una posizione di privilegio legale. E gli altri finanziatori? Per riavere il loro denaro dovranno attendere che la B.N.L. recuperi prima le sue anticipazioni e, se poi si avranno ancora sopravvenienze attive, forse potranno vedersi in tutto od in parte soddisfatti.

E' stato un vero peccato che quanti hanno partecipato al Congresso non si siano soffermati di più su questo punto. Il solo avv. Cavaleri, nel suo intervento, ha detto: «Se la B.N.L. teoricamente effettua un finanziamento sul 60% del preventivo del costo, perché non si stabilisce che debba ricoprirsi con il 60% dei ricavi della utilizzazione economica del film?» La proposta del Cavaleri, nella sostanza, è quella stessa formulata da Monaco e Giannini. Può però la Sezione autonoma accettare questa alea del recupero a percentuale? Teoricamente sì, ma tecnicamente no. Le banche, da quando esistono, lavorano su garanzie reali e cercano di ridurre al minimo il proprio rischio anche perché esse operano sul danaro del pubblico risparmio. Né fa eccezione alla regola la Sezione autonoma, il cui fondo di dotazione è in gran parte costituito dal risparmio corrente. Ciò nonostante il problema esiste, permane e, per risolverlo, bisogna eliminare le incertezze attuali che derivano da una legislazione poco chiara, che non ha ancora avuto il coraggio di fare la scelta definitiva tra queste due alternative: la Sezione autonoma della B.N.L. deve operare con criteri economici o con criteri politici? E per criteri politici non dobbiamo intendere una ingerenza dell'ente finanziatore nella vita delle aziende di produzione sino al punto di fissarne i programmi, ma anche la sola intenzione e volontà di incrementare o favorire una certa attività economica. Quindi credito ordinario, o credito speciale? Se si preferisce, come noi riteniamo, questa seconda formula, allora bisogna pur convincersi che il credito speciale, di favore, comporta sempre limitazioni alla libertà contrattuale di chi voglia servirsene, anche perché il costo di questo credito è in parte coperto con pubblico denaro.

Infine bisogna tener presente che un sistema di credito non si smonta facilmente e che la realtà va tenuta sempre presente per non lasciarsi prendere la mano da gesti imprudenti che nel campo economico possono avere, a volte, ripercussioni di eccezionale gravità. Qui giunge a proposito l'alto costo del danaro, segnalato da Giannini e Monaco come terzo inconveniente da eliminare. Alto costo che non dipende dal tasso previsto dal credito cinematografico, ma dal lento recupero dei costi di produzione che aumenta, normalmente, i costi stessi di almeno un terzo. Sono stati proposti, per questo, un concorso negli interessi da parte dello Stato così come già avviene per altre attività economiche, e la unificazione delle cambiali a garanzia per diminuire sensibilmente le spese di bollo che, ad operazioni ultimate, diventano sempre ingenti.

*Senza entrare nel merito delle richieste, attuabili del resto anche riducendo il tasso di interesse, dobbiamo fare un'ultima considerazione che riguarda la compatibilità o meno dell'attuale struttura creditizia prevista per il cinema nazionale — resa di maggior favore dall'eventuale accoglimento delle istanze dei produttori — con i principi e le norme del Trattato di Roma che ha istituito la Comunità Economica Europea. Augusto Fragola, nella memoria già ricordata, è dell'avviso che tutte le provvidenze legislative e disposizioni protettive, compreso il credito cinematografico, dovrebbero essere abolite perché in contrasto con l'*animus *e la* ratio *del Trattato di Roma, anche se egli prevede che molte resistenze ed ostacoli alla liberalizzazione del settore verranno posti dai produttori, che non vorranno rinunciare all'attuale regime di protezione, e dallo Stato che «attraverso la concessione di finanziamenti» può controllare «in maniera assai penetrante e talvolta definitiva la produzione cinematografica».*

Naturalmente la posizione di Fragola, sebbene presentata con un estremo rigore logico, non è stata da tutti accettata, né tanto meno sono state del tutto condivise le sue conclusioni finali. Il dott. Orta, della Direzione generale dello Spettacolo, ha validamente contrapposto alcune argomentazioni a dimostrazione di una tesi che non comporta la soppressione degli aiuti alla cinematografia, bensì l'armonizzazione degli aiuti sì da permettere, nell'ambito della Comunità, «alle industrie dei vari paesi di attingere a provvidenze analoghe tali da non alterare le condizioni della concorrenza». Non siamo in grado di esprimere un giudizio sulle posizioni delineatesi su questo argomento: ma ci pare che la questione debba essere affrontata in tempo perché qualche norma, qualche dettaglio, forse anche di fondo, dovranno essere aggiornati. Lasciarsi sorprendere, per pigrizia mentale, o perché fa comodo adagiarsi su una situazione di fatto sorpassata e resa poco spedita da incrostazioni o da innovazioni che ne hanno alterato lo spirito informatore, è atto di irresponsabilità.

Il secondo Convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia ha avuto il merito di puntualizzare una situazione che esiste e che, pur con i difetti rilevati, ha consentito un graduale sviluppo produttivo della cinematografia nazionale. Qualche relatore ha fatto giocare alla Sezione autonoma della Banca Nazionale del Lavoro ed ai pubblici poteri il ruolo dell'imputato di turno. E né senza ragione. Infatti, non bisogna dimenticare che la Sezione autonoma della B.N.L. fu creata nel 1935 con il compito di concedere dei mutui per la sola produzione di «pellicole cinematografiche» e che successivamente,

con provvedimenti legislativi del 1938, 1947 *e* 1949, *ha esteso il suo intervento creditizio a tutte le attività connesse allo sviluppo dell'industria cinematografica nazionale. Non va dimenticato che dal* 1935 *a oggi molte cose sono cambiate nel nostro paese; regime politico, criteri economici della gestione di tutte le attività del paese, la stessa struttura industriale del cinema italiano, eccetera, per cui forse è necessario rivedere tutta l'impostazione del credito cinematografico, senza dimenticare alcune scadenze, quali quelle previste dal Trattato di Roma sul Mercato Comune.*

Evidentemente si tratta di problemi economici e giuridici che vanno affrontati con spirito moderno, creando strumenti nuovi per una realtà nuova quale è quella del cinema.

LEONARDO FIORAVANTI

A Bergamo un'occasione per il documentario

Una rassegna interamente dedicata al documentario, in Italia è sempre l'allettante occasione per un discorso su questo particolare tipo di produzione sulle possibilità di sviluppo ed in definitiva di indirizzo del documentario nazionale. In effetti le possibilità di un anche breve discorso al riguardo sono veramente rare. Il genere documentaristico, è noto, ha ormai una sua particolare fisionomia produttiva e legislativa, una esistenza spesso effimera ed ignota al pubblico che, nelle premesse legislative ed artistiche, era il necessario termine di riferimento di un discorso. La rassegna ed il concorso sono ovviamente l'eccezionale occasione per raffronti e polemiche, la possibilità per il documentarista di far conoscere ad un pubblico, quasi sempre specializzato, la sua più recente produzione. In queste rassegne che, se pur di tipo specialistico, cominciano anche in Italia ad essere più di una, è sempre possibile fare incontri interessanti, conoscere meglio opere ed autori, realizzare confronti con il migliore documentario estero che, per avere valicato le Alpi, si presume sufficientemente rappresentativo ed attendibile.

Il Gran premio Bergamo internazionale del film d'arte e sull'arte, ha costituito sin dalla prima edizione una occasione effettiva di incontro di scuole e di indirizzi; il fatto poi che gli autori fossero spesso presenti alla rassegna ha subito determinato un po' quella che è divenuta una costante caratteristica della rassegna bergamasca che segue di pochissimi giorni la Mostra di Venezia; l'incontro effettivo e proficuo di autori, di critici, di opere di ogni nazionalità e provenienza. Anche quest'anno — si era alla terza edizione — Bergamo ha assolto i suoi compiti, offrendo un panorama se non completo, sufficientemente esauriente del documentario internazionale; ha distribuito i suoi ambiti premi secondo le scelte della qualificata giuria internazionale che in tale rassegna opera anche come commissione di selezione visionando le opere prima della loro esposizione al pubblico. Non è mancato l'avvenimento di interesse, la novità che sempre ci si attende da ogni festival cinematografico. L'edizione dello scorso anno ebbe il merito di portare improvvisamente alla ribalta le opere pregevoli ed insolite della scuola di animazione di Zagabria; fu un

piccolo trionfo per il genere e per uno dei suoi più interessanti autori, Vatroslav Mimica presente alla rassegna. L'edizione di quest'anno sarà ricordata per la presenza di diverse opere di animazione provenienti da diversi paesi e per l'interessante confronto che ne è scaturito. Singolare particolarità, questa della rassegna bergamasca, di accogliere sempre numerose opere di animazione. I motivi sono molteplici. L'animazione è uno dei mezzi espressivi oggi più diffusi nel mondo e la rassegna di Bergamo è veramente una manifestazione internazionale, né bisogna dimenticare che manca sino ad oggi in Italia una rassegna del cinema di animazione. D'altronde sin dalla prima edizione del Gran premio Bergamo non sono mancate le polemiche per la non precisa etichetta della rassegna. Sotto la classificazione internazionale del film d'arte e sull'arte *si potrebbero collocare in realtà le opere più disparate ed eterogenee, addirittura, come ha osservato qualcuno, lungometraggi a soggetto. Ma le categorie istituite internamente mettono in chiaro ordine il materiale di più diversa provenienza, offrendo singole sezioni omogenee con una precisa fisionomia critica e, attraverso una accurata selezione, ricche di iscrizioni qualitative. Qualche cifra: diciotto quest'anno le nazioni in concorso, 155 film presentati alla commissione di selezione, 77 ammessi al concorso per gli otto premi da assegnare e le molte menzioni da distribuire. Le opere in concorso vengono divise in categorie per ognuna delle quali la giuria assegna un premio, avendo poi a disposizione il cospicuo ed ambito Gran premio (tre milioni di lire) da assegnare fuori dai limiti categorici all'opera ritenuta migliore di tutte quelle in concorso.*

Il riconoscimento maggiore è toccato ad Hafen Rhythmus *(trad. lett. Ritmo del porto) del tedesco Wolf Hart. Il porto è quello di Amburgo, il ritmo è la sua vita di ogni giorno; il lavoro, la fatica dei portuali, le macchine, le gru, le navi sono la materia ed il volto del film, concepito in funzione di balletto visivo-sonoro. La materia era suggestiva e l'autore vi si è accostato con piglio sicuro, preciso nel taglio delle inquadrature e nella cadenza del montaggio sorretto da un sonoro originale, ritmicamente legato all'immagine. Quello che manca nel film è il vero volto del porto di Amburgo, l'indagine documentaristica sulla condizione umana dei portuali e sulla città che vive sul mare e del mare. L'autore ha cercato l'unità e la continuità nella « logica » visivo-sonora delle immagini realizzando in definitiva un film « sinfonico » troppo chiaramente legato ai ricordi berlinesi di Walter Ruttman. Ed è singolare la disposizione con la quale la giuria, in una rassegna così ricca di fermenti nuovi e di opere singolarmente audaci, abbia preferito questo ritmo portuale, dal respiro consueto e lo schema tutto sommato tradizionale, troppo evidentemente ispirato a soluzioni di ormai lontana memoria.*

Nella categoria del « film didattico sull'arte » il premio è toccato meritatamente a Orff-Schulwerk rhytmisch-melodische Erziehung *di Heinz Tichawsky e Hans Rolf Strobel, due giovani cineasti tedeschi. Il film, partendo dalla premessa di illustrare il metodo sperimentale di educazione musicale di Karl Orff, basato sulla forza del ritmo, mostra dal vivo le caratteristiche di tale tipo di insegnamento. La maestra, gli scolari, la musica con la sua presenza esaltante. La macchina da presa scopre questo piccolo mondo della scuola, l'attenzione degli allievi ed i loro progressi scanditi sul progredire melo-*

dico. E' una indagine sottile, condotta con partecipante comprensione, sui giovanissimi allievi di questa particolarissima scuola. La qualità della ripresa visiva e sonora, realizzata nell'interno delle stesse aule, dopo che i presenti si erano perfettamente abituati alla presenza delle attrezzature tecniche, conferisce a tale film un pieno valore di documento particolarmente apprezzabile in quanto si tratta di un'opera di divulgazione e di didattica.

Gli stessi autori erano presenti anche con La chiave al collo, *indagine accorta e compresa sul mondo infantile che vive a contatto con l'umanità adulta nella città suburbana di Stoccolma. La chiave di casa che questi bambini portano al collo è un po' il simbolo, quasi la promessa del loro inserimento nella vita degli adulti e nel contempo puntualizza sinteticamente la loro condizione di piccoli uomini.*

Ballet in Jazz *del tedesco Hans Reinhardt ha ottenuto il premio per la categoria dei film «televisivi e cinematografici delle arti». L'assunto era quello di mostrare la continuità di ispirazione e di soluzioni dal balletto classico alle forme di più moderna struttura sino al jazz più recente. Il film riesce spesso a superare l'impostazione didascalica del tema, anche attraverso qualche suggestivo passaggio mirabilmente valorizzato dall'eccellente bianco e nero della fotografia, ma l'impostazione generale del lavoro è talvolta arbitraria ed anche il dosaggio della materia sonora non è sempre felice.*

Più interessante l'assegnazione dei due premi per il «film artistico per il turismo italiano». Welcome to Rome *di Pino Zac, uno dei migliori disegnatori umoristi italiani, è una vivacissima e spregiudicata satiretta del turismo spicciolo, quello che ogni anno porta a Roma migliaia di ospiti, uomini e donne, prede queste ultime del fascino irresistibile dei «latin lovers». Forte di una lunga ed esperta attività in campo grafico, Zac ha affrontato per la prima volta il mezzo cinematografico mostrando un intuito sicuro nelle scelte e nell'impiego della sua sperimentata inventiva. I pregi migliori del film sono proprio in questa particolare inventiva, nella sempre eccellente e sintetica linea del disegno al quale non corrisponde tuttavia una completa dimestichezza con le possibilità più piene del cinema di animazione.* Welcome to Rome *che ha ottenuto un grande successo di pubblico rende un ottimo servigio alla popolarità del disegnatore Zac e lascia chiaramente intendere le possibilità dell'autore anche nel campo della animazione non appena la familiarità col mezzo cinematografico sarà maggiore e più spontanea.*

L'altro dei due premi di categoria è andato a Viterbo colore di secoli *di Alberto Caldana, documentarista presente a Bergamo anche con* Ceneri della memoria, *reduce dalla presentazione alla Informativa veneziana. A questo documentario la giuria ha riconosciuto il merito di aver richiamato l'attenzione dello spettatore su un particolare paesaggio italiano senza trascurarne nessuno degli aspetti e «dimostrando una notevole intelligenza nell'uso del cinemascope per la migliore selezione e presentazione delle immagini». Il merito principale del film è quello di aver superato felicemente gli angusti limiti del documentario turistico, evitando i pericoli della oleografia e della retorica, e mostrando l'arte ed il paesaggio della regione viterbese nel loro vero volto. L'eccellente fotografia a colori di Aldo Nascimben ha reso del paesaggio il suo aspetto più seducente: quello di un autunno che ha nel colore umido*

delle foglie, della terra e delle case antiche il senso pieno di una vita appena spenta. Questa «chiave» coloristica e un montaggio di continui attacchi sui movimenti di macchina sono le cose che più hanno interessato l'autore del documentario nell'intento di rendere il carattere unitario della regione.

Qualche perplessità ha suscitato il premio per la categoria «film sull'architettura» assegnato a Demain Paris *di Michel Boschet ed André Martin. Realizzato con la tecnica dell'animazione, il film francese propone alcune soluzioni urbanistiche per la Parigi del futuro, soluzioni che per essere sulla carta e prive della visione reale delle cose, hanno necessariamente un'eco ridotta e limitata confinando l'opera nei limiti di un esperimento formalmente corretto e di gusto ma non necessariamente attendibile.*

Interessante la competizione nella categoria del «film sull'arte contemporanea». Tra le numerose opere di ogni nazionalità ha prevalso il documentario italiano Mirko *di Fulvio Tului. Il mondo e l'opera di Mirko sono stati accostati da Tului con personale e tutta particolare veemenza. In una polemica valorizzazione dell'artista, l'autore del documentario ha riaccostato la produzione plastica di Mirko all'arte dei primitivi, alle figurazioni simboliche delle civiltà scomparse. A tali ritorni è ispirata l'arte di Mirko, presentata nel documentario come una singolare esperienza figurativa dalle radici geograficamente e cronologicamente lontane. In una suggestiva ed incalzante serie di immagini, nitidamente elaborate dalla fotografia di Carlo Ventimiglia, il Tului auspica, in uno con l'artista presentato, un ritorno alla pace ed alla serenità dei primitivi. Tesi difficile e forse troppo personale, alla quale va ascritto tuttavia il merito di aver presentato in una luce anticonformista e forse in una direzione critica esatta l'opera di uno dei più interessanti artisti italiani.*

In questa categoria che, per essere specificatamente in carattere con lo spirito della rassegna, era la più ricca di concorrenti, l'Italia ha esposto diverse altre opere, la migliore delle quali è senz'altro Il volto della guerra *di Libero Bizzarri, dedicata all'opera figurativa di George Grosz. Dalla collocazione dell'opera dell'artista nel quadro della multiforme cultura europea, Bizzarri prende lo spunto per soffermarsi sui momenti fondamentali della storia politica e sociale di questi ultimi decenni giungendo ad una puntuale rappresentazione nella quale il sarcasmo drammatico delle immagini di Grosz ha una precisa funzione di interpretazione critica della storia. Attingendo ad un orizzonte e ad un respiro più ampio di quello generalmente corrente, Bizzarri ha dato al suo lavoro un valore di documento, eccellente per la tecnica documentaristica, lodevole per l'impegno civile.*

Corretto il documentario di Aglauco Casadio sul pittore Franco Gentilini ed interessante Lo specchio, la tigre e la pianura *che Raffaele Andreassi ha dedicato a Ligabue, strambo pittore autodidatta, collerico e vagabondo, una sorta di «Doganiere» italiano.*

Delle opere straniere, veramente notevole per la conoscenza dei modi e dello stile dell'attuale documentario inglese è Private View, *prodotto dal servizio televisivo della BBC e diretto da John Schlesinger. Nel pieno rispetto della realtà e del documento, l'opera mostra la vita di quattro giovani provenienti dalla provincia nell'imminenza della loro prima personale a Londra. Gli ambienti reali, le persone tra le quali vivono gli artisti con le loro spe-*

ranze, i tentativi per giungere all'arte vengono di getto in primo piano per merito di una tecnica che per essere televisiva si vale di tutte le più moderne risorse di ripresa visiva e sonora pur senza dimenticare l'insegnamento della scuola documentaristica nazionale. Perfetto nella fusione del materiale di varia provenienza, eccellente nella colonna sonora e nella fotografia, semplice ed efficace nella rappresentazione, vivo e reale in ogni momento, Private View, una delle migliori opere presenti a Bergamo, è un'ottima occasione per accostarci alla documentaristica inglese purtroppo ancora poco conosciuta in Italia.

Nella stessa categoria, più caute accoglienze ha ottenuto Tre maestri di Robert Snyder, il vincitore della edizione 1959 con Il mondo nascosto. Snyder intende dedicare una serie di film-inchieste sulla carriera e l'opera di artisti americani. Questo primo tomo, suddiviso in tre parti, era dedicato al pittore Willem De Kooning, all'architetto Buckminster Fuller ed al musicista Igor Stravinsky. Delle tre la migliore è la parte centrale realizzata con autentico piglio documentaristico durante una laboriosa prova di incisione di Stravinsky per un brano di « Histoire d'un soldat ». Pur essendo solo un inizio ed una prima parte di un'opera più vasta Tre maestri dichiara subito quelli che potrebbero essere i pregi ed i difetti dell'opera completa: la rappresentazione realistica dell'artista e del suo mondo da una parte, una certa frammentarietà nella quale difficilmente si collochino con unitarietà di significati, autori e personalità diverse e lontane.

Il premio per la categoria « film di animazione » aveva l'ingrato compito di indicare la migliore tra tutte le opere rappresentate. Era anche questa una sezione assai ricca di presenze, sede quindi quanto mai opportuna per il confronto internazionale delle varie correnti e scuole. La nutrita partecipazione di autori ed opere in questo settore ha dato una fisionomia precisa alla rassegna bergamasca, suggerendo implicitamente la necessità, ormai da più parti sentita, di organizzare anche in Italia una rassegna specializzata del genere. Davanti alla giuria sono sfilate opere giapponesi, polacche, francesi, jugoslave, cecoslovacche, italiane, americane sia del gruppo Disney sia dell'UPA.

Premiando tra tutte il disneyano Donald in Mathmagic Land realizzato da Hamilton S. Luske, la giuria ha mostrato di apprezzare il piglio moderno con il quale oggi in America si tende al rinnovamento del cartoon. Nel film in questione assistiamo ad una trasformazione del classico personaggio di Paperino. Donald Duck, altre volte protagonista assoluto dei cartoons, interviene in tale occasione come trait d'union, costante riferimento in un ideale viaggio nel paese della matematica. Il film non manca di trovate sopratutto visive di ottimo effetto e rappresenta con tutta evidenza l'interesse con il quale in America si guarda alle nuove scuole, ai nuovi indirizzi che in questo settore si segnalano dai più lontani paesi. Di rilievo al riguardo è il diverso uso del colore che non è più brillante e caldissimo come nei classici disneyani ma ha ora una sua più sottile funzione al servizio della delicata e nevrile linea del disegno ed al ritmo più sciolto del montaggio e del racconto.

Al contrario Moonbird di John Hubley, uno dei più rappresentativi autori del gruppo U.P.A., presenta in felice sintesi tutte le qualità della nuova scuola. Il film che ha costituito una ghiotta novità per l'appassionato è stato escluso a termini di regolamento dalla premiazione per essere stato presentato e pre-

miato ad altre rassegne. Qui la linea, il ritmo, tutta la impostazione grafica, la particolare gradevolezza della colonna sonora, le delicate sfumature del colore sono a prima vista le qualità più direttamente avvertibili. Moonbird è l'uccello lunare, sogno di due ragazzini, uno dei quali spiritosamente caratterizzato quasi esclusivamente attraverso il sonoro, in una spassosa scorribanda notturna. Anche all'osservatore distratto non sfugge la sostanziale diversità di concezione che Hubley porta nell'ormai logora struttura del cartoon. Se nel filone tradizionale dominato dalla personalità di Walt Disney è sempre presente l'uso esagitato di tutte le possibilità dinamiche, spesso intese anche nel senso di eccesso, qui la comicità e lo spettacolo sono sempre realizzati attraverso l'uso discreto e straordinariamente funzionale delle possibilità visivo-sonore. Il risultato è quello di una piena gradevolezza e di un'ottima riuscita spettacolare, come il pubblico non ha mancato di sottolineare.

Più che i funambolismi e le acrobazie del McLaren di Linee verticali, linee orizzontali, *o il cattivante intellettualismo di* Les astronautes *(Gli astronauti) di Chris Marker, già aiuto di Alain Resnais, o il garbato ma inconsistente ed ingenuo* Top Dogs *(Cani di lusso) dell'inglese John Halas, già autore del famoso* The Animal Farm *ispirato all'omonimo romanzo di George Orwell, è importante segnalare una bella affermazione di un gruppo italiano simpaticamente alla ribalta per merito di* Orlando e i paladini di Francia *di Emanuele Luzzati, un nome già noto per una eccellente attività di scenografo e di scultore. Il film di Luzzati si è cimentato, unico lavoro italiano di animazione, con la forte concorrenza straniera ed ha riportato un buon successo grazie all'originale concezione e ad una sempre vigile cura posta dall'autore nell'inserire nello schema narrativo riprese dalle antiche ballate popolaresche modelli figurativi e cromatici ispirati alla più seria tradizione pittorica. La fotografia di Giannini e l'eccellente musica di Gian Franco Maselli sanno ricreare suggestivamente il clima delle antiche favole popolari e delle gesta dei paladini.*

In La chitarra magica *di Shiniki Kanbayashi, delicata favola a colori realizzata negli studi di Tokio, è avvertibile un certo ossequio alle scuole occidentali del cinema animato, sopratutto nel colore e nella animazione alquanto elaborata dei pupazzi. Particolare cura è stata posta nella ricostruzione scenografica che è forse il pregio migliore del film, al quale nuoce tuttavia una certa schematicità. E' questo un film al quale occorre guardare, pur con le riserve accennate, come ad una promessa d'impegno da parte degli animatori giapponesi.*

Nella qualitativa rappresentanza cecoslovacca non ha certo sfigurato Il diavoletto *di Jan Karpas, oggi esponente del teatro di marionette di Praga e proveniente dalla scuola di Jiri Trnka. Forte di una lunga ed attenta esperienza nel campo dei pupazzi animati, Karpas ha realizzato la favola del diavoletto mandato sulla terra per dannare l'anima di un avaro, con un gusto popolaresco e raffinato insieme, con una cura delle psicologie, e qui è quanto mai evidente l'insegnamento di Trnka, unita ad un'eccellente disinvoltura nell'animazione ed ad un sapiente uso del colore nella descrizione degli ambienti, la terra e l'inferno, felicemente contrappuntati e caratteristici.*

Vatroslav Mimica non ha deluso le aspettative riconfermando con L'uovo

le sue doti di umorista sorretto da una straordinaria fantasia ed una notevole capacità di disegno. Nonostante il successo, L'uovo *ci è apparso forse inferiore ad altre opere di Mimica ed è con probabilità l'ultimo film di animazione realizzato dal regista jugoslavo, oggi passato al cinema industriale. Altro film jugoslavo interessante è* La pelle di Zigrino *di Ivo Urbanich. Come nel* Vendicatore *di Dusan Vukotic, ispirato alla novella di Cecov e presentato lo scorso anno, anche qui l'ispirazione letteraria è chiaramente espressa dal titolo. Nel ricreare il clima balzachiano, il regista si è valso di una particolare tecnica alternando al disegno a tutto tondo alcune soluzioni grafiche affidate alla sola presenza di una linea nervosa e sottile, assai felicemente impostata nella descrizione sintetica dei personaggi e degli ambienti, quest'ultimi peraltro spesso felicemente suggeriti attraverso la sola soluzione cromatica.*

Sincera l'ispirazione e discreti i risultati del russo Polkovnikov autore di Presto pioverà *che racconta in forma di apologo l'antica fiaba vietnamita di una grande siccità scongiurata dagli animali accorsi ad implorare la divinità per ottenere la sospirata pioggia. Una certa prolissità e ridondanza melodrammatica appesantiscono il tutto, anche se il film si vale di una efficace animazione, tuttavia piuttosto tradizionale, e di un suggestivo colore.*

Il panorama del folto settore del film di animazione comprende anche la presenza di due opere di un autentico poeta, il cecoslovacco Bretislav Pojar, che è stato animatore di cartoons ed ora autore di film a pupazzi, allievo del grande Trnka. Su questo giovane autore quanto mai attivo e ricco di interessi, si indirizza oggi l'attenzione della critica per la presenza delle sue opere a rassegne specializzate (ad Annecy il suo ultimo lavoro ha ottenuto il massimo riconoscimento della giuria) e ora anche in Italia il suo nome comincia ad essere conosciuto. Fuori concorso, per essere stati esposti in precedenti rassegne, sono apparsi due dei migliori lavori di Pojar: Bombomanie *(Bombomania, 1959) e* Lev a pisnicka *(Il leone e la canzone, 1959). Il primo è un disegno animato, realizzato su soggetto di Trnka, che, sotto forma di scherzo giocoso, non privo però di toni dolenti e malinconici, scaglia un profondo atto d'accusa contro la stolidità della guerra nucleare, colpendo con beffa impietosa il comportamento criminale ed irresponsabile dei capi e dei guerrafondai affetti dalla mania di creare bombe sempre più potenti.*

L'immutabilità e la continuità dell'arte pura e dello spirito è l'esaltante tema che anima la grande poesia di Il leone e la canzone. *E' la storia di un menestrello sbranato dal leone che dopo il misfatto si dannerà per la continua presenza nei suoi visceri dell'armonica della vittima fino a morirne, quasi per liberare lo strumento che tornerà così a rallegrare gli uomini. In questa fiaba l'autore ha calato tutto il dolore, la tristezza per la sopraffazione che l'arte e l'ispirazione subiscono quotidianamente da chi ad esse è sordo. I sentimenti dell'autore sono simbolicamente rappresentati con felice capacità di sintesi nella malinconica figura del menestrello. Il pubblico ha pienamente afferrato il valore simbolico e la struggente poesia della fiaba decretando un vero trionfo a questo film di Pojar, l'opera senz'altro più poeticamente espressa di tutta la rassegna. L'eccezionale capacità di dare un volto ai pupazzi, di definire psicologicamente i personaggi, di permeare del simbolo ricercato le diverse situazioni e i personaggi, la trovata incessante, la straordinaria capacità di calare i*

più profondi problemi ed i grandi temi che travagliano l'umanità di oggi nel respiro e nella dimensione del cortometraggio di animazione, sono le doti singolari di Bretislav Pojar, artista sincero ed ispirato tra i più attivi e degni d'interesse.

In definitiva, un breve consuntivo della manifestazione non può non rilevare come la molteplicità e la diversità delle opere presenti a Bergamo abbia dato un'idea sufficientemente completa di quanto oggi nel mondo si faccia in campo documentaristico. L'etichetta della rassegna è forse, nel pericolo della sua formulazione generica, la più disposta ad accettare film di ogni provenienza ed indirizzo. Può darsi che Bergamo, via via che accrescerà la sua importanza di rassegna documentaristica, dovrà darsi una più rigida disciplina per quanto riguarda la accettazione e la catalogazione delle opere. Resterà comunque il merito a questa manifestazione, pur nella ancor confusa fisionomia di queste prime edizioni, il merito di aver supplito in questi anni alla mancanza di vere e proprie rassegne di documentari da affiancare con unità di intenti alla mostra veneziana di luglio.

L'incontro bergamasco di settembre è per ora la puntuale ed utile occasione annuale per il documentarismo di riaffermare un valore e dei diritti. Nulla di meglio per il documentario nazionale, un genere che, se pur bistrattato e spesso misconosciuto, risulta sempre la migliore palestra per i giovani registi, la sede più opportuna per la scoperta dei talenti. Bergamo, con il suo concorso internazionale, ha più volte mostrato chiaramente come tale genere costituisca in altri paesi l'occasione tutta particolare per una esperienza cinematografica di uomini comunque impegnati nel mondo della cultura e dell'arte. Non è difficile che questi incontri, queste esperienze, fortificate e vivificate dalla continuità, possano allargare gli orizzonti del nostro documentario, dargli un respiro internazionale, renderlo gradualmente l'occasione più accessibile per un cinema di qualità.

LUIGI DE SANTIS

Prélude à Cottafavi

Idioti. Siamo stati idioti. Cottafavi, che è uomo semplice e onesto, ci perdonerà. Voglio chiedergli pubblicamente scusa. Scusa per non aver capito, il che è già un peccato grave. Ma scusa, soprattutto, per non aver raccolto la voce amica e sapiente di Michel Mourlet, autore di un celebre « Prélude à Cottafavi ». *Il regista ci compatisca. Mourlet scrisse (settembre* 1959, *nel moderno supplemento del Vangelo che ha nome* Cahiers du cinéma): « Laissant tâtonner ses compatriotes *(noi, poveri idioti)* dans les brumes néoréalistes, celui-ci (*Cottafavi*), rejoignant Preminger et Mizogouchi, cisèle son délire en des films précieux, paroxystiques, oscillant entre les deux pôles de séduction de l'amour et de la mort, hantises majeures qui se résolvent dans une sublimation des gestes ». *Cottafavi, in compagnia di Preminger e di Mizoguchi, cesellava il delirio, e noi ci occupavamo di Fellini o di Antonioni, registi notoriamente incapaci di cesellare alcunché.*

Non così, naturalmente, il Vangelo. Una severa nota apposta dai Cahiers *alla recensione del Mourlet recitava*: « Signalons à notre jeune et nouveau rédacteur que Robert Lachenay a *découvert* le talent de Vittorio Cottafavi il y a plus de cinq ans. Il suffit de se reporter à l'éloge de *Fille d'amour (Cahiers du cinéma,* juin 1954) et aux longues critiques non signées dans *Arts-Spectacles* de ce film et de *Repris de Justice* lors de leurs sorties respectives. Aussi bien ne faut-il point confondre le prélude et l'andante ». *Che non le accada più, giovane e nuovo redattore, di confondere l'andante col preludio; lasci questi errori ai compatrioti (di Cottafavi) che brancolano nelle brume del neorealismo: loro ne hanno il diritto e l'esclusività. Il lettore ci consenta di non spingere la nostra umiliazione sino al punto di citare tutto ciò che, sui* Cahiers, *per noi suona dura vergogna. Diremo solo — dopo aver parlato del Mourlet e della recensione che egli dedicò alla* Rivolta dei gladiatori — *di Michel Delahaye e di Luc Moullet. Ne diremo con rispetto e ammirazione.*

« Je mentionne pour finir — *ha scritto il primo, nel settembre* 1960 — la sensationnelle interprétation d'une insolite Cléopâtre et d'un char aux dix chevaux. Cléopâtre mourra sur son trône, figée dans sa royauté, après que Marc Antoine ait fait de sa mort une admirable symphonie en rouge où il a mis tout ce qu'il possédait d'héroisme et de désespoir. Car il y a aussi cela: Marc Antoine et Cottafavi ont su voir la mort en poètes et en républicains ». *Questo per* Le legioni di Cleopatra. *Per* La vendetta di Ercole, *invece, Luc Moullet ha scritto un mese dopo*: « On y remarque, outre les qualités habituelles de notre metteur en scène, sens époustouflant du scope et du mouvement d'appareil, usage savant du décor, la volonté de conter une tragédie dont l'excès de violence et d'irréalité finissent par confiner à l'abstraction. Cette brutalité et ces artifices splendides, que Vittorio avait essayé d'atteindre en vain depuis *Le Bourreau de Venise* (1952) nous révèlent un tempérement d'esthète qui nous avait été caché jusque là. Nous connaissions Cottafavi technicien, Cottafavi metteur en scène, Cottafavi grand directeur d'acteurs et grand humaniste. Le résultat est beaucoup moins humain que celui de *Femmes libres* et des *Légions de Cléopâtre,* mais ce que nous perdons par là, nous le regagnons ailleurs ». *Dopo l'analisi esauriente e persuasiva, il recensore non ha difficoltà a dichiarare che* La vendetta di Ercole *è stato il miglior film della mostra veneziana* 1960.

Confessiamo sino in fondo le nostre colpe, e Cottafavi continui — umanista com'è — a perdonarci. Abbiamo accuratamente cercato, nella Vendetta di Ercole, *il cesellatore, il poeta, il repubblicano, l'esteta, il tecnico, il grande direttore di attori. Abbiamo trovato un Mark Forrest con la barbetta e i bicipiti in mostra ma invano abbiamo atteso che, sulla faccia di « fusto », si disegnasse una espressione umana (una sola ci sarebbe bastata, magari nel drammatico istante in cui si inginocchia dinanzi a Eurito per implorare pietà; niente, neppure una smorfia), così come invano abbiamo scrutato nelle pieghe più riposte dei volti di Broderick Crawford, di Gaby André, di Wandisa Guida e degli altri, giacché nulla quei volti rivelavano se non lo spessore del trucco. Abbiamo veduto riprese alquanto sgangherate di focherelli nell'Ade, di lotte con mostri di varia (ma sempre comica) foggia, di crolli di edifici, mura e templi che producevano polvere spessa ma nessuna emozione, di battagliette*

con quattro comparse affannate che nulla avevano di epico e tutto di « sbracato ». Abbiamo assistito a qualche confuso diverbio fra il bieco Eurito e la sua anima nera, fra il bieco Eurito e altri monarchi greci, fra il bieco Eurito e donne di diverso lignaggio, ricavandone la fondata convinzione che si trattasse davvero di un re malvagio tre volte, un mostro di malvagità. Abbiamo visto un centauro muoversi con la scioltezza con cui nel circo i clown appaiati fingono di essere un cavallo; abbiamo accompagnato Ercole nel tempio della vendetta per osservarlo impegnarsi in alcuni prodigi da fantascienza (infilare al volo una grossa gioia fiammeggiante nel buco che la statua del dio ha sulla fronte; staccare la statua stessa dalla base e scaraventarla lontano); abbiamo visitato in lungo e in largo le prigioni tenebrose del perfido re, fossa dei serpenti compresa (e morte finale di Eurito punzecchiato dai medesimi). Tutto abbiamo seguito, con attenzione estrema. Sciaguratamente non abbiamo scoperto tracce né di cesello né di poesia né di tecnica. Al più diremmo che le nefandezze di Eurito lasciano supporre, in Cottafavi, una fiera tempra di repubblicano; ma è soltanto una supposizione.

Non abbiamo occhi, è ovvio. Le brume neorealistiche e la scarsa frequentazione dei testi di Mourlet, Delahaye e Moullet ci sono state fatali. Ne siamo, come si comprende, desolati.

F. D. G.

Ultime parole ultime speranze

Le ultime parole della civilità potranno, come quelle degli individui, essere ripetute per molto tempo, udite ancora più a lungo o rimanere inascoltate per un tempo ancora maggiore: i discorsi fatti sul letto di morte possono essere addirittura rassicuranti o, almeno, anestetici, specialmente quando ci vengono urlati nel chiasso di uno spettacolo. In questo momento, per esempio, le voci di sciagura dei film di fantascienza che riempiono gli schermi cinematografici e televisivi hanno raggiunto una cacofonia assordante. Però, lo scienziato folle è sempre fermato in tempo, prima della fine del film; le minacce alla Terra sono affrontate e scongiurate; i mostri radioattivi e gli invasori invisibili sono sempre battuti dagli eroici scienziati di Washington, sconfitti dai contatori Geiger, dalle tute spaziali e dagli ordini governativi — mentre le popolazioni delle zone colpite, più una o due eroine, rimangono impotenti, assistono sbigottite ma con qualche barlume di speranza, in bianco e nero o a colori.

La morale dei film di fantascienza o di orrore è sempre semplice e chiara; anche se rimane piuttosto oscura la morale della loro violenza tipicamente

(*) Il 25 ottobre scorso, all'indomani della Giornata mondiale delle Nazioni Unite, la Televisione italiana ha trasmesso il film *Power Among Men*, con il titolo italiano *Uomini al bivio*, realizzato dal Servizio cinematografico delle Nazioni Unite. Nel pubblicare una nota di Martin S. Dworkin su tale film, non possiamo non rilevare con compiacimento che uno degli autori di questa pellicola di impegno mondiale è un ex allievo del Centro Sperimentale di cinematografia, Gian Luigi Polidoro (n.d.t.).

gratuita, insieme con la loro banalità e il loro mercantile disprezzo dell'intelligenza. L'uomo viene continuamente ammonito contro il peccato di orgoglio e l'arroganza di spingere la ricerca scientifica oltre i limiti tradizionali. Il castigo è sempre semplicemente tremendo, così come nelle scene di dannazione dei drammi moralistici del medioevo, da cui questi film traggono i temi, i personaggi e la fondamentale ispirazione religiosa. Ma allo stesso modo in cui la Chiesa cominciò a nutrire dei dubbi quando si accorse che le masse cominciavano ad appassionarsi ai vizi seducenti dei peccatori ed ai piacevoli tormenti dei demoni, così noi restiamo perplessi davanti al compiacimento con cui vengono assaporati i più indescrivibili orrori, da parte delle coppiette che vanno al drive-in in automobile, o degli eccitabili nevrastenici della galleria o degli smidollati profeti che, comodamente seduti su una poltrona del loro salotto, si gustano la apocalissi sul video.

Eppure, i disastri di fantasia rappresentano una evasione dal quotidiano pericolo di vere sciagure. La parabola della fantascienza sulla punizione dell'orgoglio peccaminoso dell'uomo può costituire la più sintomatica dimostrazione dell'angoscia delle masse in una epoca di demoniaco progresso della tecnica. Ma il loro sottinteso carattere di divertimento attribuisce il marchio della falsità alle immagini che evocano. Non la falsità letteraria della creazione fantastica, che raffigura il mondo irreale, ma poeticamente credibile, della fantasia o del rapimento. E' una falsità morale, che sottilmente nega la responsabilità nel momento stesso in cui predica la colpevolezza. In questa pietistica finzione della scienza, la colpa ricade sugli uomini, che però non hanno libertà di scelta di fronte al destino al quale devono soccombere. La scienza viene implicitamente accusata di mostruosità, ma nello stesso tempo si afferma che essa deve progredire per forza di cose: la si chiami « verità », « conoscenza » o « progresso » o con qualche altra parola altosonante che sublima la fede in essa.

La colpa non è delle ingegnose trovate di fantascienza, ma dell'irrealismo corrosivo riguardante le alternative alle quali ci troviamo di fronte in questo mondo che ci circonda, prima durante e dopo il gioco delle immagini sullo schermo. Piuttosto che usare la forza dell'immaginazione per lottare veramente contro la disperazione, come in « 1984 *», di Orwell, la fantascienza si sostituisce alla superstizione, seguendo una specie di magia omeopatica affine ai riti primordiali intesi a mantenere buoni gli spiriti maligni.*

In un cinema così dominato dalla « mistica dell'evasione » — quali possibilità di affermazione ha un sano realismo che illustri i veri pericoli del mondo vero, o di un mondo di fantasia « seria », per così dire? Per quanto realistico un film possa essere, non ha valore come opera di svago, di espressione o di persuasione fino a quando non sia visto dal pubblico. L'idealismo della filosofia del Vescovo Berkeley, secondo la quale « si esiste se si è percepiti », si applica nella maniera più assoluta al cinema, comunque si giudichi la sua validità sul piano metafisico. Se poi consideriamo un film che sia tanto privo di carattere industriale da essere aderente alla realtà, un film a carattere documentario e non di invenzione, un film prodotto sotto gli auspici delle Nazioni Unite: allora la dottrina di Berkeley assume un valore più di aspirazione che di realtà.

Power Among Men *(Uomini al bivio) è il primo film a lungo metraggio prodotto dal Servizio cinematografico dell'ONU. Costituito nel* 1947, *questo Ufficio ha prodotto circa* 70 *film, il più lungo dei quali,* Workshop For Peace *(Officina della pace) ha una durata di circa* 40 *minuti. Questa è presso a poco la lunghezza massima di film prodotti per essere proiettati non nei cinema commerciali, ma in circoli, scuole e università, parrocchie e comunque in tutti i posti accessibili ai cinemobili.*

Power Among Men *è un film di* 90 *minuti, ed è un film spettacolare non solo per la sua lunghezza.. Con esso ci si propone di raggiungere un pubblico non solo più vasto, ma anche diverso: la grande e disorganica massa di persone che vanno al cinema per divertirsi e pagano il biglietto. Infatti* Power Among Men *non solo è costato moltissimo, il che rende indispensabile degli introiti che compensino della spesa, ma è stato concepito con l'ambizione di raggiungere spettatori diversi da quelli a cui sinora si era rivolto l'Ufficio cinematografico dell'ONU. Il contenuto del film ed il modo in cui esso è stato presentato, hanno tutto il carattere di un disperato appello. Ma sarebbe lo stesso che ignorare la gravità della situazione in cui il mondo versa oggi il pensare che ci si trovi di fronte al solito gruppo di persone che prendono troppo sul serio se stessi e la loro missione. Bisognerà però considerare le abitudini del pubblico, le convenzioni della distribuzione, i caratteri ormai connaturati al film. E nel mondo del cinema e del suo pubblico, il tema della sopravvivenza dell'uomo si usa inquadrarlo nella fantascienza, con il terrore come elemento catartico, che si scarica nell'invariabile lieto fine.*

Le eccezioni — specialmente L'ultima spiaggia *di Stanley Kramer — sono cose rare ed individuabili che veramente confermano la regola.* Power Among Men, *come qualsiasi film serio, specie se realizzato con criteri documentaristici, deve farsi strada superando gli ostacoli invisibili ma insormontabili del meccanismo dell'industria del cinema, attraverso quell'oscurità in cui brillano le false luci della fantasia. Concepito e prodotto con l'intento di raggiungere un più vasto pubblico, può correre il rischio di essere imbrancato insieme con gli altri film « di informazione » o dichiaratamente di propaganda. In questo caso, vivrebbe una vita assai misera, non servirebbe a suscitare nuove idee o ad indurre all'azione, non farebbe che confermare, sia pure in forma più elaborata, quelle che sono le idee già precedentemente espresse.* Power Among Men, *è propaganda, non c'è dubbio. Nelle parole dei suoi autori, « si preoccupa della sopravvivenza nell'uomo », svolgendo quelle particolari tesi sui problemi mondiali che rappresentano il punto di vista delle Nazioni Unite.*

Il film ha delle sequenze a colori ed altre monocromatiche, il tutto stampato su Eastmancolor. Questo sistema non solo consente l'inclusione di materiale di repertorio in bianco e nero, ma viene deliberatamente adottato per porre in contrasto le scene di devastazione con quelle di ricostruzione. Nel primo dei quattro episodi, si vedono gli abitanti di Sant'Ambrogio, un villaggio vicino a Montecassino devastato dalla guerra, intenti alla ricostruzione delle loro case e dalla loro vita con l'aiuto dell'UNRRA. Il paese viene mostrato com'è oggi, ancora con le sue ferite, ma in via di guarigione. Ma i giovani devono ancora partire per il servizio militare, e dicono addio ai loro

cari, mentre i vecchi cianciano di glorie di guerra, in un sito che non si è ancora completamente liberato dalle macerie.

Il secondo episodio venne prescelto per essere trasmesso in un programma televisivo, con una presentazione di Ralph Bunche, sottosegretario alle Nazioni Unite e vincitore del premio Nobel per la pace. In tale episodio, alcuni contadini di Farmathe (Haiti) vengono diligentemente istruiti da un esperto agricolo dell'ONU, che spiega loro gli elementi fondamentali dell'agricoltura moderna e dello smercio cooperativo dei prodotti, cercando di vincere la resistenza della popolazione che è convinta che il terreno improduttivo, le avversità della natura, la povertà economica sono altrettanti fenomeni naturali a cui è inutile opporsi.

Nel terzo episodio vengono illustrati i progressi e i benefici che si possono trarre dalle trasformazioni a cui si può sottoporre la natura e che consentono di debellare i problemi e le ansietà che affliggono gli odierni rapporti fra le nazioni e gli individui. Sui monti della Columbia Britannica, le foreste sono abbattute, le montagne fatte saltare in aria o perforate per far posto alla costruzione di una enorme stazione idroelettrica, la quale dovrà fornire energia anzitutto ad un nuovo impianto per la lavorazione dell'alluminio, poi ad una nuova città, Kitimat, ed infine a dare nuova vita ad una popolazione i cui componenti provengono da 31 *nazioni diverse. Ma in mezzo a questa vigorosa opera di incivilimento, realizzata con tutta la potenza, la tecnica e la relativa comodità offerta dai moderni progressi, si verificano conflitti fra i vari gruppi nazionali. Conflitti che erompono in episodi di violenza durante una partita di calcio e minacciano di distruggere la collettività prima ancora che si sia definitivamente formata. Conscia del fatto che i suoi problemi sono analoghi a quelli a cui oggi il mondo si trova di fronte, la popolazione di Kitimat intraprende un'azione intensa a rallentare le tensioni, a sradicare gli odi ed a marciare verso la buona armonia.*

L'ultimo episodio addita l'alternativa fra il pericolo e le immense possibilità offerte all'uomo dall'energia atomica. Un allevatore di api della Norvegia, allarmato per la misteriosa morìa dei suoi insetti, va a lagnarsi all'Istituto di Kjeller per l'energia atomica, i cui esperimenti ritiene responsabili della morte delle api. Gli viene assicurato che, in questo caso, la radioattività non ha alcuna colpa. Egli viene poi guidato in una visita all'Istituto, presso il quale, senza alcuna segretezza, scienziati di molti paesi studiano le applicazioni pacifiche dell'energia atomica. Vengono così a galla i dubbi e le angoscie che affliggono gli uomini in tutto il mondo. L'eminente scienziato Odd Dahl, che progettò e realizzò il reattore Kjeller, descrive il disperato bisogno di nuove fonti di energia, che richiede il massimo sforzo scientifico. In un mondo nel quale le distanze si accorciano rapidamente e la popolazione aumenta con ritmo vertiginoso, i potenziali benefici dell'energia atomica — e la stessa sopravvivenza dell'uomo — dipendono dal mantenimento della pace, e dalla possibilità di imparare a vivere sotto la costante minaccia della radioattività. Non vi sono risposte facili a questi problemi, non vi sono palliativi a buon mercato per i nostri timori. La situazione dell'uomo è disperata, oggi « solo i morti possono permettersi il lusso di non preoccuparsi ».

I quattro episodi di Power Among Men *muovono così con un voluto ritmo*

incalzante dai problemi della ricostruzione postbellica, a quello di risolvere pacificamente i conflitti fra gli uomini ed al dilemma della potenza dell'energia nucleare, che può essere impiegata per il progresso o per la distruzione. Secondo il disegno degli sceneggiatori, Thorold Dickinson (che ha prodotto il film nella sua veste di Capo del Servizio Cinema dell'ONU) e J. C. Sheers, i vari episodi sono collegati da significative inquadrature di sutura, che mettono in contrasto le opere d'arte dell'uomo che sono sopravvissute ai secoli con le rovine di intere civiltà scomparse; l'abbondanza delle risorse del mondo con la desolazione e la terribile vendetta della natura violata; la forza primordiale delle piccolissime particelle della materia con la potenza distruttiva di una sola esplosione termonucleare, che scatena il doppio dell'energia prodotta da tutti gli esplosivi impiegati nella seconda guerra mondiale da tutti i belligeranti.

Le diverse sequenze del film, dirette da Alexander Hammid e Gian Luigi Polidoro, con il coordinamento degli studi e della produzione effettuato da V. R. Sarma, sono caratterizzate da semplicità della espressione visiva, con frequenti passaggi di vera eloquenza e concisione cinematografica. Un commento poetico, che si vale con insistenza della sferzante ironia delle parole di Amleto «Che creatura meravigliosa è l'uomo!...» sarà tradotto in molte lingue ed accenti; per esempio, l'edizione in inglese sarà letta da Laurence Harvey per l'accento britannico e da un altro attore per l'accento americano. Un commento musicale di Virgil Thomson, eseguito dalla Orchestra Filarmonica di New York, introduce l'impiego creativo delle lingue locali per evocare cambiamenti geografici e di ambienti.

In ogni senso, Power Among Men *è uno dei più ambiziosi documentari mai realizzati. Come opera di propaganda, svolge una azione efficacissima per avvicinare le ideologie delle Nazioni Unite ad un vero, universale umanesimo. Un chiaro punto debole del film è tuttavia la continua esaltazione dei gruppi e delle collettività in generale, con la svalutazione e addirittura lo svilimento dell'individuo. Nel riconoscere il danno dell'egoismo individuale e nazionale, il film eccede probabilmente nel senso di una esaltazione superficialmente ammirevole ma sottilmente pericolosa del concetto di Uomo, ai danni della concretezza degli uomini, fatti di anima e corpo. Comunque le tesi di* Power Among Men *circa la salvezza dell'Uomo in astratto e dei singoli uomini concreti devono essere divulgate, sia pure in mezzo ai clamori di una insincera preoccupazione. Invece della superficialità incantata della fantascienza, esso offre un grave sermone improntato ad un impegno serio e fondamentale. E' una voce imperiosa e agghiacciante, un istante prima del silenzio.*

MARTIN S. DWORKIN

Film usciti a Roma dal 1.-VII al 31-VIII-'60

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Ad un passo dalla morte - v. *The Young Captives*.
Agente federale - v. *Pier 5, Havana*.
Agosto, donne mie non vi conosco.
Alberto il marmittone; *già*: L'allegro squadrone (riedizione).
Alt! alla delinquenza - v. *Les loups dans la bergerie*.
Amanti della città sepolta, Gli - v. *Colorado Territory* (riedizione).
Amanti nelle tenebre - v. *Les yeux de l'amour*.
Americano a Parigi, Un - v. *An American in Paris* (riedizione).
Ancora una domanda, Oscar Wilde! - v. *Oscar Wilde*.
Apocalisse sul fiume giallo.
Arca di Noé, L' - v. *Noah's Ark* (riedizione).
Assalto dallo spazio - v. *Invisible Invaders*.
Assassino colpisce a tradimento, L' - v. *The Traitor*.
Assassino sul tetto - v. *Appointment With A Shadow*.
Avventura in città (Paisanella).
Avventure di Huck Finn, Le - v. *The Adventures of Huckleberry Finn*.
Barone, Il - v. *Le baron de l'Ecluse*.
Battaglia del Mar dei Coralli, La - v. *The Battle of the Coral Sea*.
Battaglione nero - v. *Cerny Prapori*.
Berberi contro la Legione Straniera, I - v. *Legion of the Doomed*.
Bombardamento alta quota - v. *Hell's Horizon*.
Carovana delle schiave, La - v. *Die Sklavenkarawane*.
Casa dei mostri, La - v. *The Unearthly*.
Casa dove abito, La - v. *Dom v kotorom ja givn*.
Casco d'oro - v. *Casque d'or* (riedizione).
Cavaliere dai cento volti, Il.
Cavaliere solitario, Il - v. *Buchanan Rides Alone*.
Cavalloni, I - v. *Gidget*.
Cinque del bunker, I - v. *Nasser Asphalt*.
Cinque ore disperate - v. *Hell's Five Hours*.
Città dei morti, La - v. *The City of the Dead*.
Cittadino dannato - v. *Damn Citizen!*
Corriera fantasma, La - v. *The Phantom Stagecoach*.
David e Betsabea - v. *David and Bathsheba* (riedizione).
Dittatore folle, Il - v. *Dem blodiga tiden*.
Domani m'impiccheranno - v. *Good Day for a Hanging*.
Duello al sole - v. *Duel in the Sun* (riedizione).
Duello tra le rocce - v. *Hell Bent for Leather*.
Due toroni fra i cow boys - v. *Once Upon a Horse*.
Eretico, L'.
Estate della 17ma bambola, L' - v. *Summer of the 17th Doll*.
Europa dall'alto.
F.B.I. contro Al Capone - v. *The Scarface Mob*.
Figlio del Corsaro Rosso, Il
Finestra sul cortile, La - v. *Rear Window* (riedizione).
Grattacielo del delitto, Il - v. *Der Gläserne Turm*.
Guadalcanal ora zero - v. *The Gallant Hours*.
Guerra di domani, La - v. *Atomic Submarine*.
Ho giurato di ucciderti - v. *La venganza*.
Ho sposato un mostro venuto dallo spazio - v. *I Married a Monster from Outer Space*.
Interpol, squadra falsari - v. *Hidden Fear*.
Jazz in un giorno d'estate - v. *Jazz on a Summer's Day*.
Jena del Missouri, La - v. *The Bushwhackers*.
Johnny Guitar - v. *Johnny Guitar* (riedizione).
Kimono scarlatto, Il - v. *The Crimson Kimono*.
Macumba, l'isola dei vampiri - v. *Macumba Love*.
Mantelli e spade insanguinate.
Marito bello, Il; già: Il nemico di mia moglie (riedizione).
Marte distruggerà la Terra - v. *The Angry Red Planet*.
Maschera del demonio, La.

Maschera del vendicatore, La - v. *Mask of the Avenger* (riedizione).
Mastini del West, I - *Gunfighters of Abilene*.
Minorenni proibite - v. *Bal de nuit*.
Mio amico Jekyll, Il.
Misteri dell'oltretomba, I - v. *Los misterios de ultretumba*.
Mistero Picasso, Il - v. *Le mystère Picasso*.
Moana, l'isola del sogno - v. *Les quatre du « Moana »*.
Mostri delle rocce atomiche, I - v. *The Trollenberg Terror*.
Napoletani a Bagdad - v. *Siren of Bagdad*.
Nemico di fuoco, Il - v. *The Flame Barrier*.
Nevi del Chilimangiaro, Le - v. *The Snows of Kilimanjaro* (riedizione).
Noi giovani - v. *As Young as We Are*.
Nudi come Dio li creò - v. *Nackt, wie Gott sie schuf*.
Ombre rosse - v. *Stagecoach* (riedizione).
Operazione uranio - v. *The Hot Angel*.
Orma del gigante, L' - v. *Take a Giant Step*.
Orzel, il sommergibile fantasma - v. *Orzel*.
Otello, il moro di Venezia - v. *Otello*.
Passo dei Comanches, Il - v. *Thunder Pass*.
Perché sei arrivato così tardi? - v. *Pourquoi viens-tu si tard?*
Perduti dell'isola degli squali, I - v. *Platinum High School*.
Portoricano, Il - v. *Cry Tough*.
Principe delle volpi, Il - v. *Prince of Foxes* (riedizione).
Ricerche diaboliche - v. *Monster on the Campus*.
Ritratto di Jennie, Il - v. *Portrait of Jennie* (riedizione).
Roma città libera (riedizione).
Saffo, venere di Lesbo.
Sangue al Km. 148 - v. *H-8.....*
Sangue fiammingo - v. *A Dog of Flanders*.
Sanremo, la grande sfida.
Scala a chiocciola, La - v. *The Spiral Staircase* (riedizione).
Scapolo, Lo (riedizione).
Scaramouche - v. *Scaramouche* (riedizione).
Segno di Zorro, Il - v. *The Mark of Zorro* (riedizione).
Senza domani - v. *Nowhere to Go*.
Sfida del terzo uomo, La - v. *Third Man on the Mountain*.
Sissi, la favorita dello Zar - v. *Die schöne Lügnerin*.
Sogno di una notte d'estate - v. *Sen noci svatojanské*.
Space Men.
Spada di Damasco, La - v. *The Golden Blade* (riedizione).
Specchio scuro, Lo - v. *Dark Mirror* (riedizione).
Spia di Scotland Yard, La - v. *The Shakedown*.
Spionaggio al vertice - v. *Ten Years a Counterspy* o *Man on a String*.
Stella, cortigiana del Pireo - v. *Stella*.
Stirpe maledetta - v. *The Restless Breed*.
Storia di Ruth, La - v. *The Story of Ruth*.
Strada dei giganti, La.
Strafbataillon 999 - v. *Strafbataillon 999*.
Strage di Goten-Hafen, La - v. *Nacht fiel über Gotenhafen*.
Strangolatore folle, Lo - v. *Grip of the Strangler*.
Strangolatori di Bombay, I - v. *The Stranglers of Bombay*.
Super Jet 709 - v. *Jet Storm*.
Tarzan, l'uomo scimmia - v. *Tarzan, the Ape Man*.
Testamento del mostro, Il - v. *Le testament du Dr. Cordelier*.
Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi.
Tre vengono per uccidere - v. *Three Came to Kill*.
Trinidad - v. *Affair in Trinidad* (riedizione).
Tu sei la musica - v. *Du bist Musik*.
Uomo che uccise il suo cadavere, L' - v. *Indestructible Man*.
Uomo nella rete, L' - v. *Menschen im Netz*.
Uomo senza corpo, L' - v. *Curse of the Undead*.
Urlo del gabbiano, L' - v. *The Night Runner*.
Vacanze romane - v. *Roman Holiday* (riedizione).
Vendetta di Ercole, La.
Venere dei pirati, La.
Verboten, Forbidden, Proibito - v. *Verboten!*
Vergine ribelle, La - v. *La fiericilla domada*.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Il giudizio è stato redatto da Leonardo Autera.

ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN, The (Le avventure di Huck Finn) — r.: Michael Curtiz - **s.:** dal romanzo omon. di Mark Twain - **sc.:** James

Lee - **f.** (in Cinemascope, Metrocolor): Ted McCord - **m.**: Burton Lane - **scg.**: George W. Davis, McClure Capps - **mo.**: Frederic Steinkamp - **int.**: Tony Randall (il re), Eddie Hodges (Huckleberry Finn), Archie Moore (Jim), Patty McCormack (Joanna), Neville Brand (Pap), Mickey Shaughnessy (il duca), Judy Cavona (la moglie dello sceriffo), Royal Dano (lo sceriffo), Andy Devine (sig. Carmody), Sherry Jackson (Mary Jane), Buster Keaton (il domatore), Finlay Currie (capitano Sellers), Josephine Hutchinson (vedova Douglas), Parley Baer (l'uomo di Grangerford), John Carradine (cacciatore di schiavi), Dolores Hawkins (cantante), Dean Stanton, Sterling Holloway - **p.**: Samuel Goldwyn, jr. per la Formosa - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

AGOSTO, DONNE MIE NON VI CONOSCO — r.: Guido Malatesta - **s.**: e **sc.**: Arpad De Riso - **f.**: (Cinemascope): Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg.**: Oscar D'Amico - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Lorella De Luca, Raffaele Pisu, Memmo Carotenuto, Gabriele Tinti, Yvette Masson, Renato Speziali, Carlo Campanini, Tamara Lees, Carlo Calò, Tony Dallara, Gianni Rizzo, Kiki Ender, Alberto Sorrentino, Tina De Santis, Maria Luisa Rolando, Franco Cavicchi, Vicki Ludovisi, Joel Camel, Mario De Simone, Loris Gizzi, Umberto Nencioni, Arturo Bragaglia, Pina Gallini, Erminio Spalla, Anita Todesco, Gian Stellari e i suoi solisti, le Diavolesse Ciquita e Frederica - **p.**: Guido Robuschi, Guido Malatesta, Dante Ender per la Cima International - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

ANGRY RED PLANET, The (Marte distruggerà la Terra) — r.: Ib Melchior - **s.** e **sc.**: Sid Pink, Ib Melchior - **f.** (Eastmancolor): Stanley Cortez - **e. s.**: Herman Townsley - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Ned Shielle - **mo.**: Ivan J. Hoffman - **int.**: Gerald Mohr (Tom O'Banion), Nora Hayden (dott. Iris Ryan), Les Tremayne (prof. Gettell), Jack Kruschen (Sam Jacobs), Paul Hahn (magg. gen. George Treegar), J. Edward McKinley (prof. Weiner), Tom Daly (dott. Gordon), Edward Innes (brig. gen. Prescott), Gordon Barnes (magg. Ross), Jack Haddock (ten. col. Davis), Don Lamond (il cronista) - **p.**: Sid Pink, Norman Maurer per la Sino - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Globe.

APOCALISSE SUL FIUME GIALLO — r.: Renzo Merusi - **s.**: R. Merusi da un'idea di P.M. Frassinetti - **sc.**: Vittoriano Petrilli, R. Merusi, Vinicio Marinucci - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Enzo Serafin - **m.**: Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Anita Ekberg (miss Dorothy), Georges Marchal (John), Franca Bettoja (suor Celeste), José Jaspe (Slansky), Milena Bettini (Peggy), Claudio Biava (Anak), Dori Dorika (Mamie), Wang Yung (Wang), Mai-Lang-Chang (Mai-Ling), Miranda Campa (Mary), Luigi Visconti - **p.**: R. Merusi, Franco Caruso per la Unipictures-Maior Film - **o.**: Italia, 1959-60 - **d.**: Maior Film.

APPOINTMENT WITH A SHADOW (L'assassino sul tetto) — r.: Richard Carlson - **s.**: Hugh Pentecost - **sc.**: Alec Coppel, Norman Jolley - **f.** (Cinemascope): William E. Snyder - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, William Newberry - **mo.**: George Gittens - **int.**: George Nader (Paul Baxter), Joanna Moore (Penny), Brian Keith (ten. Spencer), Virginia Field (Florence Knapp), Frank de Kova (Dutch Hayden), Stephen Chase (Sam Crewe) - **p.**: Howie Horwitz per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

AS YOUNG AS WE ARE (Noi giovani) — r.: Bernard Girard - **s.**: Meyer Dolinsky, William Alland - **sc.**: Meyer Dolinsky - **f.**: Haskell Boggs - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.**: Everett Douglas - **int.**: Robert Harland (Hank Moore), Pippa Scott (Kim Hutchins), Majel Barrett (Joyce Goodwin), Ty Hungerford (Roy Nelson), Barry Atwater (sig. Peterson), Carla Hoffman (Nina), Ellen Corby (Nettie McPherson), Linda Watkins (signora Hutchins), Beverly Long (Marge) - **p.**: William Alland per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

ATOMIC SUBMARINE (La guerra di domani) — r.: Spencer G. Bennet - **s.** e **sc.**: Orville H. Hampton - **f.**: Gilbert Warrenton - **m.**: Alexander Laszlo - **scg.**: Don Ament, Dan Haller - **mo.**: William Austin - **e. s.**: J. Rabin, I. Block, L. De Witt - **int.**: Arthur Franz, Dick Foran, Brett Halsey, Tom Conway,

Paul Dubov, Bob Steele, Victor Varconi, Pat Michaels, Joi Lansing, Selmer Jackson, James Mulhall, Jean Moorhead, Richard Tyler, Sid Melton, Ken Becker - **p.**: Alex Gordon, Henry Schrage, Jack Rabin, Irving Block, Orville H. Hampton per la Gorham Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Globe.

AVVENTURA IN CITTA' (PAISANELLA) — **r.**: Roberto L. Savarese - **s.**: G.M. Carducci - **sc.**: Alberto Albani Barbieri, Arpad De Riso - **f.**: Francesco Izzanelli - **m.**: Alessandro Derevitsky - **int.**: Luisella Boni, Nick Pagano, Gérard Landry, Paul Müller, Daniela Calvino, Giacomo Furia, Mario Ambrosino, Anny Alberti, Lauro Gazzolo, Mirko Ellis, Guglielmo Inglese, Edoardo Toniolo, Rosita Pisano, Mario Brancolini - **p.**: Eden Film - **o.**: Italia, 1918 - **d.**: regionale.

BAL DE NUIT (Minorenni proibite) — **r.**: Maurice Cloche - **s.** e **sc.**: Maurice Cloche, André Tabet - **f.**: Jacques Mercanton - **m.**: René Sylviano - **scg.**: Robert Giordani - **mo.**: Fanchette Mazin - **int.**: Pascale Audret (Martine), Claude Titre (Gil), Sophie Daumier (Zouzou), Jany Clair (Lulu), Micheline Francey (madre di Martine), Yves Brainville (padre di Martine), Georges Rollin (il giudice), Bernadette Lafont, Roger Fradet, Florence Arnaud, Luce Aubertin, Paul Bisciglia, Léo Campion, Catherine Candida, Henri-Jacques Huet, Marie Laurence, Nina Legay, Anne-Marie Mersen, Tania Miller, Uta Teager, Jacques Riberolles, Françoise Vatel - **p.**: Robert de Nesle per la C.F.P.C. - **o.**: Francia ,1929 - **d.**: Euro International Films.

BARON DE L'ECLUSE, Le (Il barone) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo omon. di Georges Simenon - **sc.**: Maurice Druon, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Jean Prodomidès - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Jean Gabin (barone Jerôme Antoine), Micheline Presle (Perla), Blanchette Brunoy (Maria), Jean Desailly (Maurice Montbernon), Jacques Castelot (marchese di Villamayor), Jean Constantin (principe Saddokan), Aimée Mortimer (Gaby Bonnetang), Louis Seigner (Léon Duval), Jean Pierre Aubert (Paulo), Alexandre Rignault (guardiano della chiusa), Gabriel Gobin (signor Valentin), Robert Dalban, Dominique Boschero, Pierre Louis - **p.**: Filmsonor-Intermondia-Cinétel-Vides - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Lux.

La quadrata figura di questo « barone », sapidamente disegnata da un Gabin ormai massiccio, ma sempre pronto a sorprenderci sfoderando le freccie più impensate per il suo arco, non si può dire del tutto originale (possiamo ricordare, tra gli altri, l'analogo personaggio del « conte » interpretato da Umberto Melnati ne Il signor Max *di Camerini). Tuttavia, non possiamo negare che da essa, e dal film che la contiene, ci sia derivato un discreto divertimento. Ciò è dovuto in egual misura, oltre che all'arguzia personale dell'attore, all'epigrammatica ironia profusa nel racconto originale da un Simenon inconsueto, ad una solida e articolata sceneggiatura di Maurice Druon (lo stesso di* Les grandes familles *di Denys de La Patellière) ed alle maliziose battute dei dialoghi di Michel Audiard. L'eclettico Delannoy si è limitato ad apportarvi il contributo della sua consumata abilità di trascrittore. Ciò che è perfettamente in linea con le abitudini di questo regista impersonale, cui va riconosciuto l'unico merito di sapersi sempre contornare di ottimi collaboratori (L.A.).*

BATTLE OF THE CORAL SEA, The (La battaglia del Mar dei Coralli) — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: Stephen Kandel - **sc.**: Daniel Ullman, Stephen Kandel - **f.**: Wilfred Cline - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Chester W. Schaeffer - **int.**: Cliff Robertson (ten. Jeff Conway), Gia Scala (Karen Phillips), Teru Shimada (comand. Mori), Patricia Cutts (ten. Peg Whitcomb), Gene Blakely (ten. Len Ross), Rian Garrick (Al Schechter), L.Q. Jones (Yeoman Halliday), Robin Hughes (magg. Jammy Harris), Gordon Jones (Bates), Tom Laughlin (Franklin), Eiji Yamashiro (Oshikawa), James T. Goto (capitano Yamazaki), K.L. Smith (Connors), Carlyle Mitchell (ammiraglio McCabe), Larry Thor (maggiore), Patrick Westwood (Simes) - **p.**: Charles H. Schneer per la Morningside - **o.**: U.S.A., 1919 - **d.**: Ceiad-Columbia.

BUCHANAN RIDES ALONE (Il cavaliere solitario) — **r.**: Budd Boetticher - **s.**: da « The Name's Buchanan » di Jonas Ward - **sc.**: Charles Land - **f.** (Columbia Color): Lucien Ballard - **scg.**: Robert Boyle - **mo.**: Al Clark - **int.**: Randolph Scott (Buchanan), Craig Stevens (Abe Carbo), Barry Kelley (Lew

Agry), Tol Avery (Simon Agry), Peter Whitney (Amos Agry), Manuel Rojas (Juan), William Leslie (Roy Agry), Nacho Galindo (Nacho), Jennifer Holden, L.Q. Jones, Robert Anderson, Joe De Santis, Roy Jenson, Don C. Harvey - **p.**: Harry Joe Brown, Randolph Scott per la Columbia-Scott-Brown Production - **o.**: U.S.A., 1928 - **d.**: Ceiad-Columbia.

BUSHWHACKERS, The (La jena del Missouri) — r.: Rod Amateau - **s.** e **sc.**: Rod Amateau, Thomas Gries - **f.**: Joseph F. Biroc - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Frank Sylos - **mo.**: Francis D. Lyon - **int.**: John Ireland, Wayne Morris, Lawrence Tierney, Dorothy Malone, Lon Chaney jr., Myrna Dell, Frank Marlowe, Bill Holmes, Jack Elam, Bob Wood, Charles Trowbridge, Stuart Randall, George Lynn, Gordon Wynne, Gabriel Conrad, Norman Leavitt, Eddie Parks, Evelyn Bispham, Bob Broder, John Anthony Ireland, Jack Harden, Venive Groce, Ted Jordan, Kit Guard - **p.**: Larry Finley, Herman Cohen per la Realart - **o.**: U.S.A., 1911 - **d.**: regionale.

CAVALIERE DAI CENTO VOLTI, Il — r.: Pino Mercanti - **s.**: Luigi Emmanuele, Sergio Sollima - **sc.**: L. Emmanuele, S. Sollima, Piero Pierotti - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori e Bruno Rasia - **c.**: Italia Scandariato, Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Lex Barker, Liana Orfei, Livio Lorenzon, Anny Alberti, Herbert Boehme, Gérard Landry, Alvaro Piccardi, Tina Lattanzi, Ignazio Balsamo, Renato Izzo, Franco Fantasia, Giulio Battiferri, Fedele Gentile, Franco Jamonte, Roberto Altamura, Dina De Santis, Attilio Bossio, Gianni Solaro, Virginia Onorato, Giovanni Vari, Rios Lata, Nadia Brivio - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film-Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

CERNY PRAPORI (Battaglione nero) — r.: Vladimir Cech - **s.**: Kamil Pixa - **sc.**: Miloslav Fabera, K. Pixa - **f.**: Rudolf Milic - **m.**: Stepan Lucky - **scg.**: Jan Zazvorka - **mo.**: Vladimir Cech - **int.**: Jaroslav Mares (Vaclav), Günther Simon (Gerhardt), Tadeusz Schmidt (Tadeusz), Kurt Oligmüller (Storch), Frantisek Peterka, Hanjo Hasse, Jerzy Duszinski - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia, 1928 - **d.**: Cinelatina.

CITY OF THE DEAD, The (La città dei morti) — r.: John Moxey - **s.**: Milton Subotsky - **sc.**: George Baxt - **f.**: Desmond Dickinson - **m.**: Douglas Gamley, Ken Jones - **scg.**: John Blezard - **e. s.**: Cliff Richardson - **mo.**: John Pomeroy - **int.**: Patricia Jessel (Elizabeth Selwyn / signora Newless), Betta St. John (Patricia Russell), Christopher Lee (prof. Driscoll), Dennis Lotis (Richard Barlow), Venetia Stevenson (Nan Barlow), Valentine Dyall (Jethrow Keane), Norman MacOwan (rev. Russell), Ann Beach (Lottie), Tom Naylor (Bill Maitland), Fred Johnson (Elder) - **p.**: Donald Taylor per la Vulcan - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Atlantis.

CRIMSON KIMONO, The (Il kimono scarlatto) — r.: Samuel Fuller - **s.** e **sc.**: Samuel Fuller - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Harry Sukman - **scg.**: William E. Flannery, Robert Boyle - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Victoria Shaw (Christine Downes), Glenn Corbett (serg. Charlie Bancroft), James Shigeta (detective Joe Kojaku), Anna Lee (Mac), Paul Dubov (Casale), Jaclynne Greene (Roma), Neyle Morrow (Hansel), Gloria Pall (Sugar Torch), Barbara Hayden (la madre), George Yoshinaga (Willy Hidaka), Kaye Elhardt (Nun), Aya Oyama (suor Gertrude), George Okamura (Karate), Ryosho Sogabe (il prete), Robert Okazaki (Yoshinaga), Fuji (Shuto) - **p.**: Samuel Fuller per la Globe Enterprises Production - **o.**: U.S.A., 1919 - **d.**: Ceiad-Columbia.

CRY TOUGH (Il portoricano) — r.: Paul Stanley - **s.**: da un romanzo di Irving Shulman - **sc.**: Harry Kleiner - **f.**: Philip Lathrop, Irving Glassberg - **m.**: Laurindo Almeida - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Frederic Knudtson - **int.**: John Saxon (Miguel Estrada), Linda Cristal (Sarita), Joseph Calleia (señor Estrada), Arthur Batanides (Alvears), Paul Clarke (Emilio), Joe De Santis (Cortez), Don Gordon (Incho), Perry Lopez (Toro), Barbara Luna (Tina), Harry Townes (Carlos), Frank Puglia (Lavandero), Penny Santon (Señora Estrada), John Sebastian (Alberto) - **p.**: Harry Kleiner per la Canon - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

CURSE OF THE UNDEAD (L'uomo senza corpo) — **r.**: Edward Dein - **s.** e **sc.**: Edward e Mildred Dein - **f.**: Ellis W. Carter - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: George Gittens - **int.**: Eric Fleming (Dan il predicatore), Michael Pate (Drake Robey), Kathleen Crowley (Dolores Carter), John Hoyt (dott. Carter), Bruce Gordon (Buffer), Edward Binns (sceriffo), Jimmy Murphy (Tim Carter), Helen Kleeb (Dora), Jay Adler (Bartender), Edwin Parker, John Truax, Frankie Van, Rush Williams - **p.**: Joseph Gershenson per la Universal - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

DAMN CITIZEN! (Cittadino dannato) — **r.**: Robert Gordon - **s.** e **sc.**: Stirling Silliphant - **f.**: Ellis W. Carter - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Patrick McCormack - **int.**: Keith Andes (col. Francis C. Grevemberg), Maggie Hayes (Dorothy Grevemberg), Gene Evans (magg. Al Arthur), Lynn Bari (Pat Noble), Jeffrey Stone (Paul Musso), Edward C. Platt (Joseph Kosta), Ann Robinson (Cleo), Sam Buffington (De Butts), Clegg Hoyt (sceriffo Lloyd), Kendall Clark (col. Thomas Hastings), Rusty Lane, Charles Horvath, Carolyn Kearney, Aaron M. Kohn, J.D. Grey, Richard R. Foster, Pershing Gervais, Robert H. Jamieson, Aaron A. Edgecombe, Paul S. Hostetler, Nathaniel F. Oddo, Dudley C. Foley, jr., George M. Trussell, Charles A. Murphy, Frank Hay, Jack Dempsey, Tiger Flowers, John Schowest - **p.**: Herman Webber per la Universal - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

DEM BLODIGA TIDEN - MEIN KAMPF (Il dittatore folle) di Erwin Leiser.
Vedere recensione di L. Autera e dati in un prossimo numero.

DOG OF FLANDERS, A (Sangue fiammingo) — **r.**: James B. Clark - **s.**: dal romanzo omon. di Ouida - **sc.**: Ted Sherdeman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Otto Heller - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Nico A.V. Baarle - **mo.**: Benjamin Laird - **int.**: David Ladd (Nello), Donald Crisp (Daas), Theodore Bikel (Piet), Max Croiset (Cogez), Monique Ahrens (Corrie), Siohban Taylor (Alois), Katherine Holland, Hans Tiemeyer - il cane Patrasche - **p.**: Robert B. Radnitz per la Associated Producers - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

DOM V KOTOROM JA GIVN (La casa dove abito) di Lev Kulijanov e Yakov Segel (**d.**: Mira Film).
Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, pag. 14, 24 (Bruxelles 1958).

DU BIST MUSIK (Tu sei la musica) — **r.**: Paul Martin - **s.**: Paul Rameau - **sc.**: Tibor Yost, Paul Martin, Janos von Vaszary - **f.** (Eastmancolor): Georg Bruckbaur - **m.**: Heinz Gietz, Heino Gaze - **scg.**: Helmut Nentwig, Albrecht Hennings - **mo.**: Jutta Hering, Hermann Haller - **int.**: Caterina Valente, Paul Hubschmid, Grethe Weiser, Rudolf Platte, Ernst Waldow, Silvio Francesco, Werner Fuetterer, Walter Bluhm, Bum Krüger, Herbert Weissbach, Franz Otto Krüger, Harald Sawade, Ewald Wenck, Ruth Stephan, Billy Daniel, Gerhard Nel, Robert Stevenson, Tommy Albertus - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occ., 1956 - **d.**: Rome Int.

ERETICO, L' — **r.**: Francisco de Borja Moro - **s.**: José Maria Sanchez Silva - **sc.**: J.M. Sanchez Silva, F. de Borja Moro - **f.**: Cecilio Paniagua - **m.**: Joaquin Rodrigo - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Franco Fraticelli - **cons, relig.**: dott. Antonio Garau - **int.**: Folco Lulli, José Guardiola, Julio Riscal, Luis Rivera, Manuel Guitian, Rosario Garcia Ortega - **p.**: Sagittario Film - **o.**: Italia-Spagna, 1958-59 - **d.**: C. Del Duca.

EUROPA DALL'ALTO — **r.**: Severino Casara - **s.** e **sc.**: S. Casara - **f.** (Cinediorama e Ferraniacolor): Carlo Nebiolo - **m.**: Nino Oliviero - **mo.**: Leo Cattozzo - **p.**: Mara-Dolomia - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

FIERICILLA DOMADA, La (La vergine ribelle) di Antòn Roman (**d.**: regionale).
Vedere dati nel n. IV, 1957, pag. 62.

FIGLIO DEL CORSARO ROSSO, Il — **r.**: Primo Zeglio - **s.**: dal romanzo omon. di Emilio Salgari - **sc.**: Alberto Liberati, Fede Arnaud, P. Zeglio - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Carlini - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Mario Chiari, Alfredo Montori - **c.**: Maria De Matteis - **int.**: Lex Barker (Enrico di Ventimi-

glia), Sylvia Lopez (Carmen di Montélimar), Vira Silenti (Néala), Luciano Marin, Luigi Visconti, Saro Urzì, Antonio Crast, Vicki Lagos, Elio Pandolfi, Franco Fantasia, Diego Michelotti, Livio Lorenzon, Nietta Zocchi - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Donati-Carpentieri - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: De Laurentiis Cinematografica.

FLAME BARRIER, The (Il nemico di fuoco) — r.: Paul Landres - **s.**: George Worthing Yates - **sc.**: Pat Fielder, George Worthing Yates - **f.**: Jack Mackenzie - **scg.**: James Vance - **mo.**: Jerry Young - **int.**: Arthur Franz (Dave), Kathleen Crowley (Carol), Robert Brown (Matt), Vincent Padula (Julio), Rodd Redwing (Waumi), Kaz Oran (Tispe), Grace Mathews (ragazza messicana), Pilar Del Rey, Larry Duran, Bernie Gozier, Robert Contreras - **p.**: Arthur Gardner, Jules V. Levy per la Gramercy Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

GALLANT HOURS, The (Guadalcanal ora zero) — r.: Robert Montgomery - **s. e sc.**: Beirne Lay, jr., Frank D. Gilroy - **f.**: Joe MacDonald - **m.**: Roger Wagner - **scg.**: Wiard Ihman - **mo.**: Frederick Y. Smith - **int.**: James Cagney (ammiraglio William F. Halsey, jr.), Dennis Weaver (Commodoro Andy Lowe), Ward Costello (capitano Harry Black), Richard Jaeckel (Commodoro Roy Webb), Les Tremayne (capitano Frank Enright), Robert Burton (magg. gen. Roy Geiger), Raymond Bailey (magg. gen. Archie Vandegrift), Carl Benton Reid (ammiraglio Ghormley), Walter Sande (capitano Horace Keye), Karl Swenson (capitano Bill Bailey), Vaughn Taylor (commodoro Mike Pulaski), Harry Landers (capitano Joe Foss), James T. Goto (ammiraglio Isorku Yamamoto), James Yagi (contrammiraglio Jiro Kobe), Carleton Young (col. Evans Carlson), William Schallert (capitano Tom Lamphier), Nelson Leigh (ammiraglio Callaghan), Sidney Smith (ammiraglio Scott) - **p.**: Robert Montgomery per la Cagney-Montgomery Productions - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear.

GIDGET (I cavalloni) — r.: Paul Wendkos - **s.**: dal romanzo di Frederick Kohner - **sc.**: Gabrielle Upton - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Burnett Guffey - **m.**: Morris Stoloff - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Willoam A. Lyon - **int.**: Sandra Dee (Francie), James Darren (Moondoggie), Cliff Robertson (Kahoona), Arthur O'Connell (Russell Lawrence), Mary La Roche (Dorothy Lawrence), Jo Morrow (Mary Lou), Joby Baker (Stinky), Tom Laughlin (il giovane amante), Sue George (B. L.), Robert Ellis («Hot Shot»), Yvonne Craig (Nan), Patti Kane (Patty), Doug McClure (Waikiki), Burt Metcalfe («Lord Byron»), Richard Newton, Ed Hinton - **p.**: Lewis J. Rachmil per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

GLASERNE TURM, Der (Il grattacielo del delitto) — r.: Harald Braun - **s. e sc.**: Odo Krohmann, Wolfgang Koeppen, Harald Braun - **f.**: Friedel Behn-Grund - **m.**: Werner Eisbrenner - **scg.**: Walter Haag, Hans Kutzner - **mo.**: Hilwa von Boro - **int.**: Lilli Palmer, O.E. Hasse, Peter Van Eyck, Brigitte Horney, Hannes Messemer, Ludwig Linkmann, Gerd Brüdern, Hintz Fabricius, Else Ehser, Werner Stock, Ewald Wenk, Gaby Fehling - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occ., 1957 - **d.**: C. Del Duca.

GOOD DAY FOR A HANGING (Domani m'impiccheranno) — r.: Nathan Juran - **s.**: John Reese - **sc.**: Daniel B. Ullman, Maurice Zimm - **f.** (Eastmancolor): Henry Freulich - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Fred MacMurray (Ben Cutler), Maggie Hayes (Ruth Granger), Robert Vaughn («Kid»), Joan Blackman (Laurie Cutler), James Drury (Paul Ridgely), Wendell Holmes (Tallant Joslin), Edmond Ryan (William Selby), Stacy Harris (Coley), Kathryn Card (Molly Cain), Emile Meyer (Hiram Cain), Bing Russell (George Fletcher), Russell Thorson (Landers), Denver Pyle (Moore), Phil Chambers (Avery), Howard McNear (Olson), Rusty Swope (Midge), Harry Lauter (Matt Fletcher), Greg Barton (Frank), Michael Garth (Pike) - **p.**: Charles H. Schneer per la Morningside Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

GRIP OF THE STRANGLER (Lo strangolatore folle) — r.: Robert Day - **s.**: da un romanzo di Jan Read - **sc.**: Jan Read, John C. Cooper - **f.**: Lionel Banes - **m.**: Buxton Orr - **scg.**: John Elphick - **mo.**: Peter Mayhew - **int.**: Boris Karloff

(James Rankin), Tim Turner (Kenneth McColl), Jean Kent (Cora Seth), Vera Day (Pearl), Elizabeth Allan (signora Rankin), Anthony Dawson (sopraintendente Burk), Diane Aubrey (Lily), Dorothy Gordon (Hannah), Derek Birch, Max Brimmell, Leslie Perrins, John Fabian, Desmond Roberts, Jessica Cairns - **p.**: John Croydon per la Producers Associates - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

GUNFIGHTERS OF ABILENE (I mastini del West) — r.: Edward L. Cahn - **s. e sc.**: Orville H. Hampton - **f.**: Maury Gertsman - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Edward Mann - **int.**: Buster Crabbe (Kip), Barton Mac Lane (Seth), Judith Ames (Alice), Russell Thorson (Wilkinson), Lee Farr (Jud), Eugenia Paul (Raquel), Jan Arvan (Miguel), Richard Devon (Ruger), Kenneth MacDonald (Harker), Richard Cutting (Hendricks), Hank Patterson (Andy Ferris), Reed Howes (Durwood) - **p.**: Robert E. Kent per la Vogue Pictures - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear Film.

HELL BENT FOR LEATHER (Duello tra le rocce) — r.: George Sherman - **s.**: da un romanzo di Ray Hogan - **sc.**: Christopher Knopf - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Clifford Stine - **m.**: William Lava, Irving Gertz - **scg.**: Richard H. Riedel, Alexander Golitzen - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Audie Murphy (Clay Santell), Felicia Farr (Janet Gifford), Stephen McNally (Harry Deckett), Robert Middleton (Ambrose), Rad Fulton (Moon), Jan Merlin (Travers), Herbert Rudley (Nate Perrick), Malcolm Atterbury (Gamble), Joseph Ruskin (Shad), Allan Lane (Kelsey), John Qualen (il vecchio Ben), Eddie Little Sky (William), Steve Gravers (Grover), Beau Gentry (Stone), Bob Steele (Jared) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

HELL'S FIVE HOURS (Cinque ore disperate) — r.: Jack L. Copeland - **s. e sc.**: Jack L. Copeland - **f.**: Ernest Haller - **m.**: Nicholas Carras - **scg.**: David Milton - **mo.**: Walter A. Hannemann - **int.**: Stephen McNally, Coleen Gray, Vic Morrow, Maurice Manson, Robert Foulk, Dan Sheridan, Will J. White, Robert Christopher, Charles J. Conrad, Ray Ferrell - **p.**: Jack L. Copeland e Walter A. Hannemann per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

HELL'S HORIZON (Bombardamento alta quota) — r.: Tom Gries - **s. e sc.**: Tom Gries - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Heinz Roemheld - **scg.**: Al Goodman - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: John Ireland, Marla English, Bill Williams, Hugh Beaumont, Larry Pennell, Chet Baker, William Schallert, Jerry Paris, Paul Levitt, John Murphy, Wray Davis, Mark Scott, Kenne Duncan, Don Burnett, Stanley Adams - **p.**: Wray Davis e Ralph Freed per la Columbia Pict. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Globe.

HIDDEN FEAR (Interpol, squadra falsari) — r.: André de Toth - **s. e sc.**: A. de Toth, John Ward Hawkins - **f.**: Wilfred M. Cline - **m.**: Hans Schreiber - **scg.**: Arik Aaes - **mo.**: David Wages - **int.**: John Payne (Mike Brent), Anne Neyland (Virginia Kelly), Alexander Knox (Hartman), Conrad Nagel (Athur Miller), Elsie Albiin (Inga), Paul Erling (Gibbs), Natalie Norwick (Susan Brent), Kjeld Jacobsen (Mogens Brandt), Marianne Schleiss, Knud Rex, Buster Larsen, Kjeld Petersen, Preben Mahrt - **p.**: Robert St. Aubrey, Howard E. Kohn II, per la St. Aubrey-Kohn - **o.**: USA-Danimarca, 1957 - **d.**: Dear.

HOT ANGEL, The (Operazione uranio) — r.: Joe Parker - **s. e sc.**: Stanley Kallis - **f.**: Karl Struss, Elmer G. Dyer (riprese aeree) - **m.**: Richard Markowitz - **scg.**: Lyle Reifsnider - **mo.**: Eda Warren e Leon Selditz - **int.**: Jackie Loughery (Mandy Wilson), Edward Kemmer (Chuck Lawson), Mason Alan Dinehart (Joe Wilson), Emory Parnell (Judd Pfeifer), Lyle Talbot (Van Richards), Zon Teller (Mick Pfeifer), Heather Ames (Lynn Conners), Steffi Sydney (Myrna), John Nolan (Ray), Kathi Thornton (Liz), Richard Stauffer (Monk), Harold Mallet (pilota) - **p.**: Stanley Kallis per la Paragon - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

H-8... (Sangue al km. 148) — r.: Nikola Tanhofer - **s.**: Zvonimir Berkovic, N. Tanhofer - **sc.**: Z. Berkovic, Tomislav Butorac - **f.**: Slavko Zamar - **m.**: Dragutin Savin - **scg.**: Zdravko Gmajner - **mo.**: N. Tanhofer - **int.**: Boris Buzancic (il giornalista), Djurdja Ivezic (Alma), Stane Sever (l'autista del pullman),

Antun Vrdoljak (il fotoreporter), Vanja Drah (l'attore decaduto), Ivan Subic (il secondo autista), Mia Oremovic (la signora svizzera), Marijan Lovric (l'autista del camion), Marija Kohn (signora Jakupec), Mira Nikolic (la giovane mamma), Antun Nalis (il ladro), Fabijan Sovagovic (il passeggero del camion), Pero Kvrgic (Jakupec) - **p.**: Jadran Film - **o.**: Jugoslavia, 1958 - **d.**: Metropolis.

I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE (Ho sposato un mostro venuto dallo spazio) — r.: Gene Fowler, jr. - **s.** e **sc.**: Louis Vittes - **f.**: Haskell Boggs - **scg.**: Hal Pereira e Henry Bumstead - **e. s.**: John P. Fulton - **mo.**: George Tomasini - **int.**: Tom Tryon (Bill Farrell), Gloria Talbott (Marge), Peter Baldwin (Swanson), Robert Ivers (Harry), Chuck Wassil (Ted), Valerie Allen (B-Girl), Ty Hungerford (Mac), Ken Lynch (dott. Wayne), John Eldridge (Collins), Alan Dexter (Sam Benson), Maxie Rosenbloom, Jean Carson, Jack Orrison, Mary Treen, Steve London, James Anderson - **p.**: Gene Fowler, jr. per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

INDESTRUCTIBLE MAN (L'uomo che uccise il suo cadavere) — r.: John Pollexfen - **s.** e **sc.**: Sue Bradford, Vi Russell - **f.**: John Russell, jr. - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Ted Holsopple - **mo.**: Fred Feitshans - **int.**: Lon Chaney jr., Marian Carr, Casey Adams, Ross Elliott, Stuart Randall, Kenneth Terrell, Robert Shayne, Marvin Ellis - **p.**: Jack Pollexfen per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Rome Int.

INVISIBLE INVADERS (Assalto dallo spazio) — r.: Edward L. Cahn - **s.**: Samuel Newman - **sc.**: S. Newman, Dell Ross - **f.**: Maury Gertsman - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: John Agar (magg. Bruce Jay), Jean Byron (Phyllis Penner), Robert Hutton (dott. John LaMont), Philip Tonge (dott. Adam Penner), John Carradine (dott. Karol Noymann), Hal Torey (il colono), Eden Hartford (segretario della W.A.A.F.), Paul Langton (gen. Stone) - **p.**: Robert E. Ken per la Premium Pictures Inc. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (Jazz in un giorno d'estate) di Bert Stern (**d.**: Cineriz).

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 24, 35 (*Venezia* 1959).

JET STORM (Super Jet 709) — r.: C. Raker Endfield - **s.**: Sigmund Miller - **sc.**: C. Raker Endfield, S. Miller - **f.**: Jack Hildyard - **m.**: Thomas Rajna - **scg.**: Scott MacGregor - **mo.**: Oswalde Hefenrichter - **int.**: Richard Attenborough (Ernest Tilley), Stanley Baker (capitano Bardow), Diane Cilento (Angelica Como), Mai Zetterling (Carol Tilley), Hermione Baddeley (signora Satterley), Virginia Maskell (Pam Leyton), Harry Secombe (Binky Meadows), Elizabeth Sellars (Inez Barrington), Sybil Thorndike (Emma Morgan), George Rose (James Brock), Megs Jenkins (Rose Brock), Patrick Allen (Mulliner), Marty Wilde (Billy Forrester), Bernard Braden (Otis Randolf), Barbara Kelly (Edwina Randolf), Cec Linder (col. Coe), David Kossoff (dott. Bergstein), Paul Carpenter (George Towers), Jackie Lane (Clara Forrester), Neil McCallum («Gil» Gilbert), Lana Morris (Jane Tracer) - **p.**: Steven Pallos per la Pendennis-Steven Pallos-Cy Endfield Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Atlantis.

LEGION OF THE DOOMED (I berberi contro la Legione Straniera) — r.: Thor Brooks - **s.** e **sc.**: Tom Hubbard, Fred Eggers - **f.**: John J. Martin - **scg.**: George Troast - **mo.**: Herbert R. Hoffman - **int.**: Bill Williams (Smith), Dawn Richard (Dalbert), Anthony Caruso (Calvelli), Kurt Kreuger (Marcheck), Tom Hubbard (Brodie), Hal Gerard, John Damler, Rush Williams, George Baxter, Saul Gorss, Joseph Abdullah - **p.**: William F. Broidy e Erwin Yessin per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

LOUPS DANS LA BERGERIE, Les (Alt! alla delinquenza) — r.: Hervé Bromberger - **s.**: da un romanzo di Jean Amila Heckert - **sc.**: Frédéric Grendel, H. Bromberger - **f.**: Jacques Mercanton - **m.**: Serge Gainsbourg - **scg.**: naturale - **mo.**: Denise Natot - **int.**: Jean Babilée, Jean Marc Bory, Pierre Mondy, Jean François Poron, Pascale Roberts, Françoise Dorléac, Jacques Bonnard, Guy Deshays, Dominique Dieudonné, Gérard Esope, Jacques Moulières, Michael Van Hoecke - **p.**: Gilbert de Goldschmidt per la Madeleine Films - France-Ital

Film - Primax Films - Géneral Productions - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Titanus Film.

MACUMBA LOVE (Macumba, l'isola dei vampiri) — r.: Douglas Fowley - **s.** e **sc.**: Norman Graham - **f.** (Eastmancolor): Rudolfo Icsey - **m.**: Enrico Simonetti - **cor.**: Solano Trinidade - **scg.**: Pierino Massenzi - **mo.**: Mauro Alice e Herbert A. Hoffmann - **int.**: Walter Reed (Weils), Ziva Rodann (Venus de Viasa), June Wilkinson (Sara), William Wellman, jr. (Warren suo marito), Ruth de Souza (Mama Rataloy), Ricardo Campos, Jean Thuret, Clea Simons - **p.**: Douglas Fowley per la Allied Enterprises Inc. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear.

MAN ON A STRING: Vedi: **TEN YEARS A COUNTERSPY.**

MANTELLI E SPADE INSANGUINATE — r.: Frank McDonald e Nathan Juran - **s.** e **sc.**: libero adattamento da scritti di Peter Barry e Don Mankiewicz - **f.**: Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Enzo Valentini - **int.**: Jeffrey Stone (D'Artagnan), Paul Campbell (Aramis), Sebastian Cabot (Porthos), George Gonneau (Athos), Tamara Lees (Isabeth), Peter Trent (capitano di Treville), Victor De la Fosse (Luigi XIII) - **p.**: Thetis Film - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: regionale.

MASCHERA DEL DEMONIO, La — r.: Mario Bava - **s.**: Marcello Coscia dal racconto « Il Vij » di Nikolaj Gogol - **sc.**: M. Coscia, M. Bava, Ennio De Concini, Mario Serandrei - **f.**: Mario Bava - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Mario Serandrei - **c.**: Tina Loriedo Grani - **int.**: Barbara Steele (Katia - La strega), John Richardson (Andrej), Ivo Garrani (il padre di Katia), Andrea Checchi (dott. Chomà), Arturo Dominici (Javutich), Clara Bindi (la locandiera), Enrico Olivieri (Costantino, fratello di Katia), Mario Passante (il cocchiere), Tino Bianchi (domestico), Antonio Pierfederici, Renato Terra, Germana Dominici - **p.**: Massimo De Rita per la Jolly-Galatea - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Unidis.

MENSCHEN IM NETZ (L'uomo nella rete) di Franz Peter Wirth (**d.**: Cineriz).

Vedere dati nel n. XI, 1959, *pag.* 34 (*Venezia* 1959).

MIO AMICO JEKYLL, Il — r.: Marino Girolami - **s.**: Marino Girolami - **sc.**: Scarnicci, Tarabusi, M. Girolami, Carlo Veo - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Alessandro Derewitsky - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Ugo Tognazzi (Giacinto Floria), Raimondo Vianello (Fabius), Abbe Lane (Mafalda), Carlo Croccolo (Mister Arguzio), Hélène Chanel (Rossana), Luigi Pavese (il colonnello), Anna Campori (Donna Clarice), Mimo Poli (Rupio), Pina Gallini (sorvegliante collegio), Linda Sini, Maria Fié, Arturo Bragaglia, Elena Fontana, Mirko Testi, Tina Gloriani, Silvio Bagolini, Leopoldo Valentini, Angela Portaluri, Dori Dorika, Luigi De Filippo, A. Tensi - **p.**: M.G.-Cei-Incom - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cei-Incom.

MISTERIOS DE ULTRETUMBA, Los (I misteri dell'oltretomba) — r.: Fernando Mendez - **s.**: e **sc.**: Ramon Obon - **dial.**: Rodolfo C. Solis - **f.**: Victor Herrera, Reginald Gardenas - **m.**: Gustav C. Charrion - **scg.**: Günther Gerszo - **mo.**: Charles Kimbal - **int.**: Caroline Barret, Anthony Raxel, Luis Aragon, Beatrix Aguirre, Charles Ancira, Gaston Santos, Raphael Bertrand, Mapy Cortes - **p.**: Alfred Ripstein per la Alameda - **o.**: Messico 1955 - **d.**: Cimex.

MONSTER ON THE CAMPUS (Ricerche diaboliche) — r.: Jack Arnold - **s.** e **sc.**: David Duncan - **f.**: Russell Metty - **e. s.**: Clifford Stine - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Arthur Franz (Donald Blake), Joanna Moore (Madeline Howard), Judson Pratt (Mike Stevens), Nancy Walters (Sylvia Lockwood), Troy Donahue (Jimmy Flanders), Phil Harvey (serg. Powell), Helen Westcott (Molly), Whit Bissell, Ross Elliott, Alexander Lockwood - **p.**: Joseph Gershenson per Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

MYSTERE PICASSO, Le (Il mistero Picasso) di Henri-Georges Clouzot (**d.**: Cineriz).

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel n. VIII-IX, 1960, *pag.* 127.

NACHT FIEL UBER GOTENHAFEN (La strage di Goten-Hafen) — r.: Frank Wisbar - **s.** e **sc.:** Victor Schuller e F. Wisbar da un fatto vero - **f.:** Willi Winterstein, Elio Carniel - **m.:** Hans Martin Majewski - **scg.:** Walter Haag - **mo.:** Martha Dübber - **int.:** Sonja Ziemann, Gunnar Möller, Erik Schuman, Brigitte Horney, Mady Rahl, Erich Dunskus, Willy Maertens, Edith Schultze-Westrum, Wolfgang Preiss, Tatjana Iwanov, Christine Mylius, Aranka Jaenke, Dietmar Schönherr, Georg Lehn, Hela Gruel, Carl Lange, Peter Voss, Günter Pfitzmann, Thomas Braut, Wolfgang Stumpf, Raymond Joob, Carla Hagen, Ursula Werwig, Marlene Riphahn, Erwin Lindner, Gotthard Portloff, Konrad Elfers, Max Wittman, Heinz Erwin Pfeiffer, Martin Hirthe, Jöns Andersson, Til Kiwe - **p.:** Deutsche Film Hansa - **o.:** Germania Occid., 1960 - **d.:** Atlantis.

NACKT, WIE GOTT SIE SCHUF / NUDI COME DIO LI CREO' — r.: Hanns Schott-Schöbinger - **s.:** H. Schott-Schöbinger, J.F. Perkonig - **sc.:** Johannes Mario Simmel - **f.** (Agfacolor): Franz Weihmayr - **m.:** Peter Sandloff - **scg.:** Hans Ledersteger, Hans Zehetner - **mo.:** Karl Aulitzky - **int.:** Marisa Allasio (Gina), Rick Battaglia (Yoschi), Paul Bösiger (Mauro), Carl Wery (fra' Agostino), Ellen Schwiers, Jan Hendriks, Benno Kusche, Ernst Stahl-Nachbaur, Christine Nielsen, Karl Hanft, Eduard Linkers, Edgar Wenzel, Oskar Wegrostek, Birgit Bergen, Albert Hehn, Sepp Rist, Petra Unkel, Saro Urzì - **p.:** Defir-Film Obor - **o.:** Germania Occid. - Italia, 1958 - **d.:** regionale.

NASSER ASPHALT (I cinque del bunker) di Frank Wisbar - **scg.:** Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **p.:** Inter West - **d.:** Rome Int.

Vedere recensione di F. Bolen e altri dati nel n. IX, 1958, *pag.* 15, 24 (*Bruxelles,* 1958).

NIGHT RUNNER, The (L'urlo del gabbiano) — r.: Abner Biberman - **s.:** Owen Cameron - **sc.:** Gene Levitt - **f.:** George Robinson - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Boyle - **mo.:** Al Joseph - **int.:** Ray Danton (Roy Turner), Colleen Miller (Susan Mayes), Willis Bouchey (Loren Mayes), Merry Anders (Amy Hanseb), Harry Jackson (Hank Hansen), Eddy C. Waller (Vernon), Robert Anderson (Ed Wallace), Jean Inness (miss Dodd), John Stephenson, Alexander Campbell, Natalie Masters, Richard Cutting, Steve Pendleton, Jack Lomas - **p.:** Albert J. Cohen per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1956-57 - **d.:** Universal.

NOWHERE TO GO (Senza domani) — r.: Seth Holt - **s.:** dal romanzo di Donald Mackenzie - **sc.:** Seth Holt, Kenneth Tynan - **f.:** Paul Beeson - **m.:** Dizzy Reece - **scg.:** Peter Proud, Alan Withy - **mo.:** Harry Aldous - **int.:** George Nader (Paul Gregory), Maggie Smith (Bridget Howard), Bernard Lee (Sloane), Geoffrey Keen (ispett. Scott), Bessie Love (signora Jefferson), Andree Melly (Rosa), Howard Marion Crawford (Cameron), Arthur Howard, John Welsh (i «Dodds Partners»), Margaret McGrath (Rosemarie), Harry Locke (Bendel), Harry Corbett, Lilly Kann, Lionel Jeffries, John Turner, Lane Merrick, Charles Price - **p.:** Ealing Films - Michael Balcon Production - **o.:** Gran Bretagna, 1958 - **d.:** M.G.M.

NUDI COME DIO LI CREO' — v. Nackt wie Gott sie schuf.

ONCE UPON A HORSE (Due toroni fra i cow boys) — r.: Hal Kanter - **s.:** Henry Gregor Felsen - **sc.:** Hal Kanter - **f.** (Cinemascope): Art Arling - **m.:** Frank Skinner - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Dan Rowan (Dan), Dick Martin (Doc), Martha Hyer (Amity), Leif Erickson (Dix), Nita Talbot (Dovey), James Gleason (ufficiale di posta), John McGiver (Tharp), Paul Anderson (Blacksmith), David Burns, Dick Ryan, Max Baer, Buddy Baer, Steve Pendleton, Sydney Chatton, Sam Hearn, Ingrid Goude, Rickey Kelman, Joe Oakie, Tom Keane, Bob Livingston, Bob Steele, Kermit Maynard - **p.:** Hal Kanter per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Universal.

ORZEL (Orzel, il sommergibile fantasma) — r.: Leonard Buczkowski - **s.** e **sc.:** Janusz Meissner, L. Buczkowski - **f.:** Zdzislaw Parylak - **scg.:** Janotol Radzinowicz, Ryszard Potocki, Jaroslaw Switoniak, Romuald Korczac - **mo.:** Kristjna Botory, Jadwiga Jakubowska - **int.:** Wiencyslaw Glinski (Kozolowski), Jan Macrulski (Morawski), Bronislaw Paylik (Pilecki), Aleksander Sewruk,

Roland Clowacki, Andrzey Herder, Zbigniev Filus, Henryk Bak, Igancy Mackowski, Michal Gazda, Josef Lodynski, Tadeusz Gwiazdowske, Jerzy Nowak, Czeslaw Claskowski, Marian Nowicky, Cazimierz Wilamowski, Stanislaw Milski, Lech Woyciechowske, Ryszard Filipske, Jerzy Kozakiewcz - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1958 - **d.**: Globe.

OSCAR WILDE (Ancora una domanda, Oscar Wilde!) — **r.**: Gregory Ratoff - **s.** e **sc.**: Jo Eisinger - **f.**: George Perinal - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Scott Macgregor - **mo.**: Tony Gibbs - **int.**: Robert Morley (Oscar Wilde), Phyllis Calvert (Constance Wilde), John Neville (Lord Alfred Douglas), Ralph Richardson (Sir Edward Carson), Dennis Price (Robert Ross), Alexander Knox (Sir Edward Clarke), Edward Chapman (marchese di Queensberry), Martin Benson (George Alexander), Robert Harris (giudice Henn Collins), Henry Oscar (giudice Wills), William Devlin (Procuratore Generale), Stephen Dartnell (Cobble), Ronald Leigh-Hunt (Lionel Johnson), Martin Boddey (ispettore Richards), Leonard Sachs (Richard Legalliene) - **p.**: William Kirby per la Vantage - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

OTELLO (Otello, il moro di Venezia) — **r.**: Sergeij Yutkevich - **s.**: dal dramma omon. di William Shakespeare - **sc.**: S. Yutkevich - **f.** (Sovcolor): Yevgeni Andrikanis - **m.**: Aram Khachaturian - **scg.** e **c.**: A. Veisfeld, V. Dorrer, M. Karyakin - **int.**: Sergeij Bondarchuk (Otello), Irina Skobtseva (Desdemona), Andreij Popov (Jago), Vladimir Soshalsky (Cassio), A. Maximova (Emilia), E. Teterin (Prabanzio), Mikhail Troianovski (doge), P. Brilling (Ludovico), E. Vesnik, A. Kelberer - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1955 - **d.**: Mira.

Vedere giudizio di L. Autera nel n. I, 1958, *pag.* 26.

PHANTOM STAGECOACH, The (La corriera fantasma) — **r.**: Ray Nazarro - **s.** e **sc.**: David Lang - **f.**: Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: William Bishop, Kathleen Crowley, Richard Webb, Hugh Sanders, John Doucette, Frank Ferguson, Ray Teal, Percy Helton, Maudie Prickett, Lane Bradford, John Lehmann, Eddy Waller, Robert Anderson - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Select.

PIER 5, HAVANA (Agente federale) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.**: Joseph Hoffman - **sc.**: James B. Gordon, Bernard C. Schoenfeld - **f.**: Maury Gertsman - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Cameron Mitchell (Steve Daggett), Allison Hayes (Monica Gray), Eduardo Noriega (Fernando Ricardo), Michael Granger (Garcia), Logan Field (Hank Miller), Nestor Paiva (Lopez), Otto Waldis (Schluss), Paul Fierro, Edward Foster, Kenneth Terrell, Donna Dale, Vincent Padula, Fred Engelberg, Rick Vallin, Walter Kray, Joe Yrigoyan - **p.**: Robert E. Kent per la Premium Pictures Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

PLATINUM HIGH SCHOOL (I perduti dell'isola degli squali) — **r.**: Charles Haas - **s.**: dalla novella di Howard Breslin - **sc.**: Robert Smith - **f.**: Russell Metty - **m.**: Van Alexander - **sc.**: George W. Davis, Urie McCleary - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: Mickey Rooney (Steven Conway), Dan Duryea (magg. Redfern Kelly), Terry Moore (Jennifer Evans), Warren Berlinger (Crip Hastings), Yvette Mimieux (Lorinda Nibley), Conway Twitty (Bill Jack Barnes), Elisha Cook, jr. (Harry Nesbit), Jimmy Boyd (Bud Starkweather), Richard Jaeckel (Hack Marlow), Harold Lloyd, jr. (Charley Boy Cable), Christopher Dark (Vince), Jack Carr (Joe) - **p.**: Red Doff per la M.G.M. - Zugsmith/Fryman Enterp. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

POURQUOI VIENS-TU SI TARD? (Perché sei arrivato così tardi?) — **r.**: Henri Decoin - **s.** e **sc.**: Pierre Roustang, H. Decoin, Albert Valentin, Michel Audiard da un'idea di Claude Brulé - **f.**: Christian Matras - **m.**: Charles Aznavour - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Claude Durand - **int.**: Michèle Morgan (Catherine Ferrer), Henri Vidal (Walter), Claude Dauphin (Dargillière), Pierre Louis (presidente tribunale), Francis Blanche (padrone del bistrò), Marc Cassot, Colette Richard, Robert Dalban, Albert Médina, Gabor - **p.**: Ulysse Productions - France Cinéma Production - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Cineriz.

QUATRE DU «MOANA», Les (Moana, l'isola del sogno) — **r.** Bernard Gorsky, Pierre Pasquier, Roger Lesage, Serge Arnoux - **comm.**: Paul Guimard

- **f.** (Eastmancolor): B. Gorsky, P. Pasquier, R. Lesage, S. Arnoux - **m.**: Marc Lanjean - **mo.**: Roger Lamy - **int.**: B. Gorsky, P. Pasquier, R. Lesage, S. Arnoux - **p.**: Gaumont - **o.**: Francia, 1958-59 - **d.**: Cineriz.

RESTLESS BREED, The (Stirpe maledetta) — **r.**: Allan Dwan - **s.** e **sc.**: Steve Fisher - **f.** (Eastmancolor): John W. Boyle - **m.**: Edward L. Alperson, jr. - **scg.**: Ernest Fegte - **mo.**: Merrill G. White - **int.**: Scott Brady (Mitch Baker), Anne Bancroft (Angelita), Jay C. Flippen (ispettore Evans), Jim Davis (Ed Newton), Rhys Williams (il reverendo), Leo Gordon (Cherokee), Scott Marlowe (Allan), Eddy Waller (Caesar), Harry Cheshire (maggiore), Myron Healey (sceriffo), Gerald Milton (Bartender), Dennis King, jr. (impiegato dell'hotel), James Flavin (agente) - **p.**: Edward L. Alperson e Ace Herman per la Edward L. Alperson Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

SAFFO, VENERE DI LESBO — **r.**: Pietro Francisci - **s.**: Pietro Francisci - **sc.**: Ennio De Concini, P. Francisci, Luciano Martino - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor), Carlo Carlini - **m.**: Francesco A. Lavagnino - **scg.**: Giulio Bongini - **c.**: Gaia Romanini - **mo.**: Gianni Baragli - **int.**: Tina Louise (Saffo), Kerwin Mathews (Faone), Riccardo Garrone (Iperbio), Enrico Maria Salerno (Melancro), Alberto Farnese (Larico), Susi Golgi (Attide), Isarco Ravaioli, Audrey MacDonald, Marco Mariani, Raoul Rodi, Pino Ghisi, Marisa Quattrini, Mirella Di Centa, Solvejg D'Assunta, Isa Crescenzi, Jim Dolan, Elena Zareschi, Elda Tattoli, Walter Grant, Aldo Pini, Andrea Fantasia, Lily Mantovani, Fernando Hilbeck, Renzo Cesana, Strelsa Brown, Annie Gorassini - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

SANREMO, LA GRANDE SFIDA — **r.**: Piero Vivarelli - **s.** e **sc.**: Piero Accolti, Giovanni Addessi, Francesco Thellung, P. Vivarelli - **f.**: Giuseppe La Torre - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Teddy Reno, Vania Protti, Alberto Talegalli, Odoardo Spadaro, Mario Carotenuto, Mara Lombardo, Alice Sandro, Paola Falchi, Vincenzo Talarico, Giacomo Furia, Giuliano Mancini, Benny Rutili, Lucio Fulci, Piero Vivarelli, Sergio Bruni, Fausto Cigliano, Tony Dallara, Mina, Wilma De Angelis, Jula De Palma, Nilla Pizzi, Johnny Dorelli, Domenico Modugno, Joe Sentieri, Adriano Celentano e i suoi « ribelli », le orchestre di Angelini, De Martino e la Seconda Roman New Orleans Jazz Band - **p.**: Giovanni Addessi per la Era Cinemat.-Aron Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

SCARFACE MOB, The (F.B.I. contro Al Capone) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: dal romanzo « The Untouchables » di Eliot Ness e Oscar Fraley - **sc.**: Paul Monash - **f.**: Charles Straumer - **m.**: Wilbur Hatch - **scg.**: Ralph Berger, Frank T. Smith - **mo.**: Robert L. Swanson - **int.**: Robert Stack (Eliot Nass), Neville Brand (Al Capone), Keenan Wynn (Joe Fuselli), Barbara Nichols (Brandy La France), Joe Mantell (George Ritchie), Pat Crowley (Betty Anderson), Bruce Gordon (Frank Nitti), Bill Williams (Martin Flaherty), Peter Leeds (La Marr Kane), Eddie Firestone (Eric Hansen), Robert Osterloh (Tom Kopka), Paul Dubov (Jack Rossman), Abel Fernandez (William Youngfellow), Paul Picerni (Tony Liguri), Bern Hoffman (Guzik), James Westerfield (Ed Marriatt) - **p.**: Quinn Martin e Jack Aldworth per la Desilu-Desi Arnaz - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Euro.

SCHOENE LUGNERIN, Die (Sissi, la favorita dello Zar) — **r.**: Axel von Ambesser - **s.**: Just Scheu, Ernst Nebhut - **sc.**: Maria Matray, Hanswald Kruger - **f.** (Eastmancolor): Christian Matras - **m.**: Bernard Eichhorn - **scg.**: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **mo.**: Alice Ludwig Rasch - **c.**: Paul Seltenhammer - **int.**: Romy Schneider (Sissi), Jean Claude Pascal (Zar Alessandro), Helmut Lohner (Martin), Charles Regnier (Principe di Metternich), Paul Guers, Jacqueline Marbaux, Hans Moser, Marcel Marceau, Rolf Wanka, Lou Seitz, Josef Meinard, Hans Schwarz, Joachim Wolf, il balletto Davidoff - **p.**: Helmut Ungerland e Gyula Trebitsch per la Real-Régina - **o.**: Germania Occid.-Francia, 1959 - **d.**: Rank.

SEN NOCI SVATOJANSKÉ (Sogno di una notte d'estate) di Jiri Trnka, (**d.**: Cinelatina).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, pag. 43, 47 (Cannes, 1959).

SIREN OF BAGDAD (Napoletani a Bagdad) — **r.**: Richard Quine - **s.** e **sc.**: Robert E. Kent - **d. agg.**: Larry Rhine - **f.** (Technicolor): Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Paul Henreid, Patricia Medina, Hans Conried, Charlie Lung, Laurette Luez, Anne Doro, George Keymas - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Manenti.

SHAKEDOWN, The (La spia di Scotland Yard) — **r.**: John Lemont - **s.** e **sc.**: Leigh Vance, John Lemont - **f.**: Brendan J. Stafford - **m.**: Philip Green - **scg.**: Anthony Inglis - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Terence Morgan (Augie Cortona), Hazel Court (Mildred Eyde), Donald Pleasence (Jessel), Bill Owen (Spettigue), Robert Beatty (Jarvis), Harry H. Corbett (Gollar), Gene Anderson (Zena), Eddie Byrne (George), John Salew (Arnold), Georgina Cookson (miss Firbank), Joan Haythorne (miss Ogilvie), Sheila Buxton (Nadia), Dorinda Stevens (Grace), Jack Lambert (sergente Kershaw) - **p.**: Norman Williams per la Ethiro - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

SKLAVENKARAWANE, Die (La carovana delle schiave) — **r.**: Georg Marischka, Ramon Torrado - **s.**: da due romanzi di Karl May - **sc.**: G. Marischka, Kurt Heuser - **f.** (Eastmancolor): Alfredo Fraile - **m.**: Ulrich Sommerlatte - **scg.**: Teddy Villalba - **mo.**: Claus von Boro - **c.**: fratelli Peris - **int.**: Viktor Staal (Kara Ben Nemsi), Mara Cruz (Senitza), Georg Thomalla, Theo Lingen, Fernando Sancho, Rafael Luis Calvo, José Guardiola, Julio Nuñez, Antonio Casas, Angel Alvarez - **p.**: DCF-Saiz Fernandez - **o.**: Germania Occid.-Spagna, 1958 - **d.**: Variety Film.

SPACE MEN — **r.**: Anthony Daisies (Antonio Margheriti) - **s.** e **sc.**: Vassilij Petrov - **f.** (Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: G.J.K. Broady - **scg.** ed **e. s.**: Caesar Peace - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Rik von Nütter (Ray Peterson), Gaby Farinon (Lucy), David Montresor (George), Archie Savage (Al), Alan Dijon, Franco Fantasia, Anita Todesco, David Maran, Joe Pollini - **p.**: Ultrafilm-Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

STELLA (Stella, cortigiana del Pireo) — **r.**: Michael Cacoyannis - **s.**: J. Cambanelis - **sc.**: M. Cacoyannis - **f.**: Costa Theodoridès - **m.**: Manos Hadjidakis - **scg.**: Yanni Tsarouchi - **mo.**: George Tsaouli - **int.**: Melina Mercouri (Stella), George Foundas (Milko), Aleko Alexandrakis (Alexis), Sophia Vembo (Annetta), Voula Zoumboulaki, Christina Kalogerikou, Kostas Caralis, Papayannopoulo, Tasso Cavvadia - **p.**: Millas Film - **o.**: Grecia, 1955 - **d.**: Universal.

STORY OF RUTH, The (La storia di Ruth) — **r.**: Henry Koster - **s.** e **sc.**: Norman Corwin - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Arthur E. Arling - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Franz Bachelin - **c.**: Vittorio Nino Novarese - **mo.**: Jack W. Holmes - **int.**: Elana Eden (Ruth), Stuart Whitman (Boaz), Tom Tryon (Mahlon), Peggy Wood (Naomi), Viveca Lindfors (Eleilat), Jeff Morrow (Tob), Thayer David (Hedak), Eduard Franz (Jehoam), Les Tremayne (Elimelech), Lili Valenty (Kera), Leo Fuchs (Sochin), John Banner (il re del Moab), Sara Taft (Eska), Basil Ruysdael (Shammah), John Gabriel (Chilion), Ziva Rodann (Orpah), Berry Kroeger (Huphim), Daphna Einhorn (Tebah), Christine Jordan (Ruth a 5 anni), Charles Wagenheim (padre di Ruth) - **p.**: Samuel G. Engel, Ruth D. Fasken per la Samuel G. Engel Prod. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

STRADA DEI GIGANTI, La — **r.**: Guido Malatesta - **s.** e **sc.**: Arpad De Riso, G. Malatesta - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **c.**: Maria Luisa Panaro - **mo.**: Gino Talamo - **int.**: Don Megowen (Clint Ferrel), Chelo Alonso (Stella), Hildegard Neff (granduchessa di Parma), Ivo Garrani (Vincent Micocci), Dario Michaelis (capitano Gérard), Nerio Bernardi (Konradt), Jole Fierro (Margherita), Paul Müller (Müller), Mario Passante (Glisel), Daniele Varga (Neri), Fedele Gentile (Lasca), Mara Fié (Isabella), Amedeo Trilli (Boni), Carlo Pisacane (Sambuco), Renato Tontini (Barabba), Gianfranco Pinelli («Napoleone»), Benito Stefanelli (un minatore), Alfio Caltabiano, Spartaco Nale, Renato Malavasi, Franco Cobianchi, Ivy Holzer, Ida Masetti, Mario Margnelli, Franco

D'Este - **p.**: Roberto Capitani, Luigi Mondello per la Tiberius Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

STRAFBATAILLON 999 (Strafbataillon 999) — **r.**: Harald Philipp - **s.**: dal romanzo omonimo di H. G. Konsalik - **sc.**: H. Philipp, H. G. Konsalik, Wolfgang Menge - **f.**: Heinz Hölscher - **m.**: Willi Mattes - **scg.**: Otto Erdmann, Hans Jürgen Kiebach - **mo.**: Lisbeth Kleinert-Neumann - **int.**: Sonja Ziemann (Julia), Georg Thomas (il batteriologo), Heinz Weiss (dott. Kukill), Bert Sotlar (capo dei partigiani russi), H. E. Jäger (il delinquente), Georg Lehn (il contadino), Werner Hessenland (l'ex colonnello), Werner Peters (il sottufficiale Krüll), Kurd Pieritz, Klaus Kindler (due ufficiali), Stanislav Ledinek (un partigiano russo), Judith Dornys (Tanja), Ernst Schröder, Alfred Balthoff - **p.**: Willy Zeyn Film - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Paramount.

STRANGLERS OF BOMBAY, The (Gli strangolatori di Bombay) — **r.**: Terence Fisher - **s. e sc.**: David Z. Goodman - **f.** (Megascope): Arthur Grant - **m.**: James Bernard - **scg.**: Bernard Robinson, Don Mingaye - **mo.**: James Needs, Alfred Cox - **int.**: Guy Rolfe (Lewis), Allan Cuthbertson (Connaught-Smith), Andrew Cruickshank (Henderson), Marne Maitland (Patel Shari), Jan Holden (Mary), George Pastell (l'alto sacerdote), Paul Stassino (Silver), David Spenser (Gopali), Tutte Lemkow (Ram Das), Roger Delgado (Bundar), John Harvey (Burns), Michael Nightingale (Flood) - **p.**: Anthony Hinds, Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

SUMMER OF THE 17th DOLL (L'estate della 17ma bambola) — **r.**: Leslie Norman - **s.**: dalla commedia di Ray Lawler - **sc.**: John Dighton - **f.**: Paul Beeson - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Gordon Hales - **int.**: Ernest Borgnine (Roo), Anne Baxter (Olive), John Mills (Barney), Angela Lansbury (Pearl), Vincent Ball (Dowd), Ethel Gabriel (Emma), Janette Craig (Bubba), Deryck Barnes (Spruiker), Tom Lurich (la «bomba atomica»), Al Thomas (Cane-Cutter), Dana Wilson (la ragazzina), Jessica Noad (Nancy) - **p.**: Leslie Norman per la Hecht-Hill-Lancaster - **o.**: Australia, 1959 - **d.**: Dear.

TAKE A GIANT STEP (L'orma del gigante) di Philip Leacock (**d.**: Dear).

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. VII, 1960, *pag.* 75, 84 (*Locarno,* 1960).

TARZAN, THE APE MAN (Tarzan, l'uomo scimmia) — **r.**: Joseph Newman - **s. e sc.**: Robert Hill sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Technicolor): Paul C. Vogel - **m.**: Shorty Rogers - **scg.**: Hans Peters, Malcolm Brown - **e. s.**: Les Le Blanc, Robert R. Hoag - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: Denny Miller (Tarzan), Joanna Barnes (Jane), Cesare Danova (Holt), Robert Douglas (col. Parker), Thomas Yangha (Riano) - **p.**: Al Zimbalist e Donald Zimbalist per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.** M.G.M.

TEN YEARS A COUNTERSPY o **MAN ON A STRING (Spionaggio al vertice)** — **r.**: André de Toth - **s.**: dal romanzo «Ten Years a Counterspy» di Boris Morros e Charles Samuels - **sc.**: John Kafka, Virginia Shaler - **f.**: Charles Lawton, jr., Albert Benitz, Gayne Rescher, Pierre Poincarde - **m.**: George Duning - **scg.**: Carl Anderson - **mo**: Al Clark - **int.**: Ernest Borgnine (Boris Mitrov), Kerwin Mathews (Bot Avery), Colleen Dewhurst (Helen Benson), Alexander Scourby (Vadia Kubelov), Glenn Corbett (Frank Sanford), Vladimir Sokoloff (il padre), Friedrich Joloff (Nikolai Chapayev), Richard Kendrick (ispettore Jenkins), Ed Prentiss (Adrian Benson), Holger Hagen (Hans Gruenwald), Robert Iller (Hartmann), Reginald Pasch (Otto Bergman), Carl Jaffe (il giudice popolare), Eva Pflug (Rosnova), Michael Mellinger (detective) - **p.**: Louis de Rochemont per la RD-DR - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

TESTAMENT DU DR. CORDELIER, Le (Il testamento del mostro) di Jean Renoir (**d.**: Cineriz).

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 29, 33 (*Venezia,* 1959).

THIRD MAN ON THE MOUNTAIN (La sfida del terzo uomo) — **r.**: Ken Annakin - **s.**: dal romanzo «Banner in the Sky» di James Ramsey Ullman - **sc.**: Eleanore Griffin - **f.** (Technicolor): Harry Waxman - **m.**: William Alwyn - **scg.**: John Howell - **mo.**: Peter Boita - **int.**: James Mac Arthur (Rudi Matt), Michael Rennie (capitano John Winter), Janet Munro (Lizbeth Hempel), James

Donald (Franz Lerner), Herbert Lom (Emil Saxo), Laurence Naismith (Teo Zurbriggen), Nora Swinburne (Frau Matt), Lee Patterso (Klaus Wesselhoft), Walter Fitzgerald («Herr» Hempel), Ferdy Mayne (Andreas) - **p.**: William H. Anderson, Alan L. Jaggs per la Walt Disney Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

THREE CAME TO KILL (Tre vengono per uccidere) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.**: Orville H. Hampton - **sc.**: James B. Gordon - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Bill Glasgow - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Cameron Mitchell (Marty Brill), John Lupton (Hal Parker), Steve Brodie (Dave Harris), Lyn Thomas (June Parker), Paul Langton (Ben Scanlon), Jan Arvan (Ipara), Logan Field (Ray Maguire), King Calder (capo polizia), Jean Ingram (Betty), Ron Foster (Herb), Frank Lackteen (ex premier Gourem Nara di Kharem) - **p.**: Robert E. Kent per la Premium - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

THUNDER PASS (Il passo dei Comanches) — **r.**: Frank McDonald - **s.**: George Van Marter - **sc.**: Tom Hubbard, Fred Eggers - **f.**: John Martin - **m.**: Edward Kay (Costantino Ferri vers. italiana) - **scg.**: George Troast - **mo.**: Ace Herman - **int.**: Dane Clark, Dorothy Patrick, Andy Devine, Raymond Burr, John Carradine, Mary Ellen Kay, Raymond Hatton, Nestor Paiva, Charles Fredericks, Tom Hubbard, Rick Vallin, Tommy Cook, Paul McGuire, Elizabeth Harrower, Gordon Wynne - **p.**: Robert A. Nunes per la William F. Broidy Production - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: regionale.

TOTO', FABRIZI E I GIOVANI D'OGGI — **r.**: Mario Mattoli - **s.** e **sc.**: Castellano e Pipolo - **f.** (Totalscope): Alvaro Moncori - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Totò (Antonio), Aldo Fabrizi (Giuseppe), Christine Kaufmann (Gabriella), Geronimo Meynier (Carlo), Franca Marzi (Matilde, moglie di Antonio), Rina Morelli (Teresa, moglie di Fabrizi), Luigi Pavese, Angela Luce, Carlo Pisacane, Liana Del Balzo, Ester Carloni, Nando Angelini, Serenella Verdirosi, Mimo Poli - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

TRAITOR, The (L'assassino colpisce a tradimento) — **r.**: Michael McCarthy - **s.** e **sc.**: M. McCarthy - **f.**: Bert Mason - **m.**: Jackie Brown - **scg.**: B. Smith - **mo.**: Monica Kimick- **int.**: Donamd Wolfit (col. Price), Robert Bray (magg. Shane), Jane Griffiths (Vicki Toller), Carl Jaffe (prof. Toller), Anton Driffing (Joseph Brezzini), Oscar Quitak (Thomas Rilke), Rupert Davies (Clinton), John Van Eyssen (ten. Grant) - **p.**: E. J. Fancey per la New Realm-Fantur Film - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Euro.

TROLLENBERG TERROR, The (I mostri delle rocce atomiche) — **r.**: Quentin Lawrence - **s.**: dalla serie televisiva di Peter Key - **sc.**: Jimmy Sangster - **f.**: Monty Berman - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Duncan Sutherland - **e. s.**: Les Bowie - **mo.**: Henry Richardson - **int.**: Forrest Tucker (Alan Brooks), Laurence Payne (Philip Truscott), Janet Munro (Anne Pilgrim), Jennifer Jayne (Sarah Pilgrim), Warren Mitchell (Crevett), Frederick Schiller (Klein), Stuart Saunders (Dewhurst), Andrew Fauld (Brett), Colin Douglas, Derek Sydney, Richard Golding, George Herbert, Anne Sharp, Caroline Glazer, Gerard Green, Jeremy Longhurst, Anthony Parker, Leslie Heritage, Theodore Wilhelm - **p.**: Robert S. Baker, Monty Berman per la Tempean Films - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.** Euro.

UNEARTHLY, The (La casa dei mostri) — **r.**: Brooke L. Peters - **s.**: Jane Mann - **sc.**: Geoffrey Dennis, Jane Mann - **f.**: Merle Connell - **m.**: Henry Varse - **scg.**: Daniel Hall - **mo.**: Richard Currier - **int.**: John Carradine (prof. Charles Conway), Allison Hayes (Grace Thomas), Myron Healy (Mark Houston), Sally Todd (Natalie), Marilyn Buferd (dottoressa Gilchrist), Arthur Batanides (Danny Green), Tor Johnson (Lobo), Harry Fleer (Jedrow), Roy Gordon, Guy Prescott, Paul MacWilliams - **p.**: Brooke L. Peters per la AB-PT - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Variety.

VENDETTA DI ERCOLE, La — **r.**: Vittorio Cottafavi - **s.** e **sc.**: Marco Piccolo, Archibald Zounds, jr. - **f.** (Totalscope, Technicolor): Mario Montuori - **m.**: Alessandro Derewitsky - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Mark Forrest (Ercole), Broderick Crawford, Gaby André, Wan-

disa Guida, Philippe Hersent, Leonora Ruffo, Federica Ranchi, Giancarlo Sbragia, Ugo Sasso, Carla Calò, Sandro Moretti, Franco Loffredi, Piero Pastore, Spartaco Nale, Nino Milano, Renato Terra, Fedele Gentile, Stefano Valle, Corrado Sonni, Salvatore Furnari, Michele Zentillini, Roberto Ceccacci, Claudio Undari - **p.**: Achille Piazzi e Gianni Fuchs per la Produzioni Cinematografiche, Roma e Comptoir Français du Film, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: regionale.

VENERE DEI PIRATI, La — **r.**: Mario Costa - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: Nino Stresa - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ernesto Kromberg - **c.**: Giancarlo Salimbeni - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Gianna Maria Canale, Massimo Serato, Scilla Gabel, Livio Lorenzon, Paul Müller, Moira Orfei, Giustino Durano, José Jaspe, Andrea Aureli, Franco Fantasia - **p.**: Max Production - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Euro Int.

VENGANZA, La (Ho giurato di ucciderti) di Juan Antonio Bardem (**d.**: M.G.M.).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1958, *pag.* 38, 45 (*Cannes,* 1958).

VERBOTEN! (Verboten, Forbidden, Proibito) — **r.**: Samuel Fuller - **s.** e **sc.**: Samuel Fuller - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: Harry Sukman su temi di Wagner e Beethoven - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Philip Cahn - **int.**: James Best (David), Susan Cummings (Helga), Tom Pittman (Bruno), Paul Dubov (capitano Harvey), Harold Daye (Franz), Dick Kallman (Helmuth), Stuart Randall (colonnello), Steven Geray (borgomastro), Robert Boon (uff. SS), Sascha Harden (Erich), Paul Busch, Neyle Morrow, Joseph Turkel - **p.**: Samuel Fuller per Globe Enterprises-RKO-Radio - **o.**: U.S.A., 1958-59 - **d.**: Rank.

YEUX DE L'AMOUR, Les (Amanti nelle tenebre) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: da «Histoire vraie» di Jacques Antoine - **sc.**: Roland Laudenbach, D. de la Patellière, Michel Audiard - **f.**: Pierre Petit - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: Paul Louis Boutié - **mo.**: Jacqueline Thiédot - **int.**: Danielle Darrieux (Jeanne), Jean Claude Brialy (Pierre), Bernard Blier (Jacques Andrieux), Françoise Rosay (madre di Jeanne), Eva Damien, André Reybaz, Louis Seigner - **p.**: Les Films Pomereu-Boréal Film, Paris e Serena Film, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

YOUNG CAPTIVES, The (Ad un passo dalla morte) — **r.**: Irving Kershner - **s.**: Gordon Hunt, Al Burton - **sc.**: Andrew J. Fenady - **f.**: Wallace Kelley - **m.**: Richard Markowitz - **scg.**: Hal Pereira, Al Y. Roelofs - **mo.**: Terry Morse - **int.**: Steven Marlo (Jamie Forbes), Tom Selden (Benjie Whitney), Luana Patten (Ann Howel), Jim Chandler (Tony), Ed Nelson (Norm Britt), Dan Sheridan (Dave), Herb Armstrong (sig. Howel), Joan Granville (signora Howel) - **p.**: Andrew J. Fenady per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

Reidizioni e riprese

AFFAIR IN TRINIDAD (Trinidad) — **r.**: Vincent Sherman - **s.**: Virginia Van Upp, Berne Giler - **sc.**: Oscar Saul, James Gunn - **f.**: Joseph Walker - **m.**: Morris Stoloff, George Duning - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Rita Hayworth (Chris Emery), Glenn Ford (Steve Emery), Alexander Scourby (Max Fabian), Valerie Bettis (Veronica), Torin Thatcher (ispett. Smythe), Howard Wendell (Anderson), Karel Stepanek (Walters), George Voskovec (dott. Franz Huebling), Steve Geray (Wittol), Juanita Moore (Dominique), Walter Kohler (Peter Bronec), Gregg Martell (Olaf), Mort Mills (Martin), Robert Boon (pilota), Ralph Moody (coroner) - **p.**: Vincent Sherman per la Beckworth Production - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Rome Int. Film.

ALBERTO IL MARMITTONE (già: **L'ALLEGRO SQUADRONE**) — **r.**: Paolo Moffa - **s.**: dalla farsa militare di Georges Courteline «Les gaités de l'escadron» - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Diego Fabbri, Marcel

Camus, Paolo Moffa, Michel Audiard - **f.** (Ferrianiacolor): Vaclav Vich - **m.**: Annibale Bizzelli - **scg.**: Gianni Polidori - **c.**: Marilyn Cartemy - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Daniel Gélin, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Silvana Pampanini, Charles Vanel, Paolo Stoppa, Jean Richard, Memmo Carotenuto, Luigi Pavese, Carlo Lombardi, Peter Trent, Walter Santesso, Giacomo Furia, Riccardo Fellini, Gérard Buhr, Attilio Martella, André Hildebrand, Mario Valente, Renzo Malatesta, Uta Franzmeier, Fernando Birri - **p.**: Film Costellazione-Zebra Film-Les Films Fernand Rivers - **o.**: Italia-Francia, 1954 - **d.**: Cineriz.

AN AMERICAN IN PARIS (Un americano a Parigi) — **r.**: Vincente Minnelli - **s.** e **sc.**: Alan Jay Lerner - **f.** (Technicolor): Alfred Gilks - **m.**: George Gershwin - **f. balletto:** John Alton - **canzoni:** Ira Gershwin - **scg.**: Cedric Gibbons, Keogh Gleason - **cor.**: Gene Kelly - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Gene Kelly (Jerry Mulligan), Leslie Caron (Lise Bourvier), Oscar Levant (Adam Cook), Georges Guetary (Henry Baurel), Nina Foch (Milo Roberts), Eugene Borden (Georges Mattieu), Mary Young (la vecchia ballerina), Martha Bamattre (Mathilde Mattieu) - **p.**: Arthur Freed per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: M.G.M.

CASQUE D'OR (Casco d'oro) di Jacques Becker (**d.**: regionale).
Vedere dati nel n. I-II, 1960, *pag.* 30.

COLORADO TERRITORY (Gli amanti della città sepolta) — **r.**: Raoul Walsh - **s.** e **sc.**: John Twist, Edmund H. North - **f.**: Sid Hickox - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Ted Smith - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Joel McCrea (Wes McQueen), Virginia Mayo (Colorado Carson), Dorothy Malone (Julie Ann), Henry Hull (Winslow), John Archer (Reno Blake), James Mitchell (Duke Harris), Morris Ankrum (ispettore U.S.), Basil Ruysdael (Dave Rickard), Frank Puglia (fra' Thomas), Ian Wolfe (Wallace), Victor Kilian (sceriffo), Harry Woods (Pluthner), Houseley Stevenson, Oliver Blake - **p.**: Anthony Veiller per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Rome Int. Film.

DARK MIRROR (Lo specchio scuro) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: da un romanzo di Vladimir Pozner - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.**: Milton Krasner - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Duncan Cramer - **mo.**: Ernest Nims - **int.**: Olivia De Havilland, Lew Ayres, Thomas Mitchell, Richard Long, Charles Evans, Marta Mitrovich, Amelita Ward, Garry Owen, Lester Allen, Lela Bliss - **p.**: Nunnally Johnson per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1946 - **d.**: Metropolis.

DAVID AND BATHSHEBA (David e Betsabea) — **r.**: Henry King - **s.** e **sc.** Philip Dunne - **f.** (Technicolor): Leon Shamroy - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler, George Davis - **mo.**: Barbara McLean - **c.**: Edward Stevenson - **int.**: Gregory Peck (David), Susan Hayward (Betsabea), Raymond Massey (Nathan), Kieron Moore (Uriah), James Robertson Justice (Abishai), Jayne Meadows (Michal), John Sutton (Ira), Dennis Hoey (Joab), Walter Talun (Golia), Paula Morgan (adultera), Francis X. Bushman (re Saul), Teddy Infuhr (Gionata), Leo Pessin (David bambino), Paul Newlan (Samuele), Gilbert Barnett (Assalonne), Gwyneth Verdon, John Burton, Lumsden Hare, George Zucco, Allan Stone, Holmes Herbert, Robert Stephenson, Harry Carter, Richard Michelson, Dick Winters, John Duncan, James Craven - **p.**: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: 20th Century Fox.

DUEL IN THE SUN (Duello al sole) — **r.**: King Vidor, coadiuvato da William Dieterle, Otto Brower, Reeves Eason - **cons. r.**: Joseph von Sternberg, William Cameron Menzies, Chester Franklin - **s.**: dal romanzo omon. di Niven Bush - **ad.**: Oliver H. P. Garrett - **sc.**: David O. Selznick - **f.** (Technicolor): Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: James Basevi, John Ewing, Joseph McMillan Johnson - **c.**: Walter Plunkett - **mo.**: Hal C. Ker, William Ziegler, John D. Faure, Charles Freeman - **int.**: Jennifer Jones (Perla), Gregory Peck (Lew), Joseph Cotten (Jesse), Lionel Barrymore (senatore MacCanles), Lillian Gish (Laura Belle, moglie del senatore), Herbert Marshall (Scott Chavez, padre di Perla), Walter Huston (il predicatore), Charles Bickford (Sam Pierce), Tilly Losch (madre di Perla), Harry Carey sr. (Lem Smoot), Butterfly McQueen (Vashti), Griff Barnett (sceriffo), Sidney Blackmer, Francis McDonald, Victor Kilian, Otto Kruger, Joan Tetzel, Frank

Cordell, Scott McKay, Charles Dingle, Dan White, Steve Dunhill, Lane Chandler, Lloyd Shaw, Thomas Dillon, Robert Mckenzie - **p.**: David O. Selznick per la Selznick Int. Pictures-SRO - **o.**: U.S.A., 1946 - **d.**: Paramount.

GOLDEN BLADE, The (La spada di Damasco) — **r.**: Nathan Juran - **s. e sc.**: John Rich - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Eric Orbom - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Rock Hudson (Harun), Piper Laurie (principessa Khairuzan), Gene Evans (Hadi), Kathleen Hughes (Bakhamra), George Macready (Jafar), Setven Geray (Barcus), Edgar Barrier (califfo), Anita Ekberg, Alice Kelley, Erika Norden, Valerie Jackson (fantesche), Vic Romito (Sherkan) - **p.**: Richard Wilson per la Universal-Int. - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Universal.

JOHNNY GUITAR (Johnny Guitar) di Nicholas Ray (**d.**: Globe).

Vedere giudizio di N. Ghelli e dati nel n. I-II, 1955, *pag.* 121, 122.

MARITO BELLO, Il (già **IL NEMICO DI MIA MOGLIE**) di Gianni Puccini (**d.**: regionale).

Vedere recensione di L. Autera e dati nel n. V, 1959, *pag.* 36.

MARK OF ZORRO, The (Il segno di Zorro) — **r.**: Rouben Mamoulian - **s.**: John Taintor Foote da un racconto di Johnston McCulley - **sc.**: Garrett Fort, Bess Meredyth - **f.**: Arthur Miller - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Richard Day - **mo.**: Robert Bischoff - **int.**: Tyrone Power (Don Diego / Zorro), Linda Darnell (Lolita), Basil Rathbone (capitano Ramon), Eugene Pallette (padre Phelipe), Gale Sondergaard (Doña Catalina), J. Edward Bromberg, Montague Love, Janet Beecher, Robert Lowery, Chris Pin Martin, Pedro De Cordoba, George Regas, Frank Puglia, Eugene Borden, Belle Mitchell, John Bleifer, Guy D'Ennery - **p.**: 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: Rome Int. Film.

MASK OF THE AVENGER (La maschera del vendicatore) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: George Bruce - **ad.**: Ralph Bettinson, Philip MacDonald - **sc.**: Jesse Lasky, jr. - **f.** (Technicolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: Mario Castelnuovo-Todesco - **scg.**: Harold MacArthur - **c.**: Jean Louis - **int.**: John Derek, Anthony Quinn, Jody Lawrance, Arnold Moss, Eugene Iglesias, Dickie Le Roy, Harry Cording, Ian Wolfe, Carlo Tricoli, David Bond, Wilton Graff - **p.**: Hunt Stromberg per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Ceiad-Columbia.

NOAH'S ARK (L'arca di Noé) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: Darryl Francis Zanuck - **sc.**: Anthony Coldeway - **dial.**: B. Leon Anthony - **f.**: Hal Mohr, Barney McGill - **mo.**: Harold McCord - **int.**: Dolores Costello (Mary / Myriam), George O'Brien (Travis / Japhet), Noah Beery, sr. (Nickoloff / Re Nekilim), Guinn Williams, Louise Fazenda, Paul McAllister, Anders Randolph, Nigel De Brulier, Armand Kaliz, Myrna Loy, Jack Lester, William V. Mong, Malcolm White, Noble Johnson - **p.**: Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1929 - **d.**: Rome Int. Film.

PORTRAIT OF JENNIE (Il ritratto di Jennie) — **r.**: William Dieterle - **s.**: dal romanzo di Robert Nathan - **sc.**: Paul Osborn, Peter Berneis - **ad.**: Leonardo Bercovici - **f.**: (alcune sequenze sono in Technicolor): Joseph August - **scg.**: J. McMillan Johnson, Joseph B. Platt - **m.**: Dimitri Tiomkin - **mo.**: William Morgan - **int.**: Jennifer Jones, Joseph Cotten, Ethel Barrymore, Lillian Gish, Cecil Kellaway, David Wayne, Albert Sharpe, Florence Bates, Henry Hull, Felix Bressart, Clem Bevans, Maude Simmons - **p.**: David O. Selznick per la Selznick Int.-SRO - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Globe.

PRINCE OF FOXES (Il principe delle volpi) — **r.**: Henry King - **r. seconda troupe**: Robert Webb - **s.**: dal romanzo omon. di Samuel Shellabarger - **sc.**: Milton Krims - **f.**: Leon Shamroy, Fernando Risi - **m.**: Alfred Newman, Alberto Barberis - **scg.**: Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk - **c.**: Nino Novarese - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Tyrone Power (Orsini), Orson Welles (Cesare Borgia), Wanda Hendrix (Camilla), Marina Berti (Angela), Everett Sloane (Belli), Katina Paxinou (Monna Zoppo), Felix Aylmer (Varano), Leslie Bradley (Estoban), Giuseppe Faeti (sacerdote), Njntsky (ballerino), Rena Lennart, Eduardo Ciannelli, Dino Nardi, Ludmilla Dudarova, Mirko Ellis, Franco Corsaro, Erminio Spalla, James Carney, Nino Javert, Joop Van Hulsen, Bill C. Tubbs, Eva

Brauer, Eugene Deckers - **p.**: Sol C. Siegel per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: 20th Century Fox.

REAR WINDOW (La finestra sul cortile) — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: da un romanzo di Cornell Woolrich - **sc.**: John Michael Hayes - **f.** (Technicolor): Robert Burks - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Hal Pereira, J. McMillan Johnson - **mo.**: George Tomasini - **int.**: James Stewart (Jeff), Grace Kelly (Lisa Fremond), Wendell Corey (Thomas Doyle), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (miss Cuori solitari), Ross Bagdasarian (scrittore di canzoni), Georgine Darcy (miss «Torso»), Irene Winston (signora Thorwald), Anthony Warde (detective), Jesslyn Fax (la scultrice), Sara Berner, Frank Cady, Rand Harper, Havis Davenport, Marla English, Kathryn Grandstaff, Alan Lee, Benny Bartlett, Fred Graham, Edwin Parker, Harry Landers, Dick Simmons, Iphigenie Castiglioni, Len Hendry, Mike Mahoney, Alfred Hitchcock - **p.**: Alfred Hitchcock per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Paramount.

ROMA CITTA' LIBERA — **r.**: Marcello Pagliero - **s.**: Ennio Flajano - **sc.**: Luigi Filippo D'Amico, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, M. Pagliero, Vittorio De Sica, E. Flajano, Marcello Marchesi - **dial.**: Guglielmo Santangelo - **f.**: Aldo Tonti - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Gastone Medin - **int.**: Valentina Cortese, Andrea Checchi, Nando Bruno, Vittorio De Sica, Gar Moore, Marisa Merlini, Ave Ninchi, Fedele Gentile, Rossana Licari, Manlio Busoni, Francesco Grandjacquet, Camillo Mastrocinque, Ennio Flajano, Mario Mafai - **p.**: Marcello D'Amico per la Pao Film - **o.**: Italia, 1946 - **d.**: regionale.

ROMAN HOLIDAY (Vacanze romane) — **r.**: William Wyler - **s.**: Ian McLellan Hunter - **sc.**: I. McLellan Hunter, John Dighton - **f.**: Franz Planer, Henri Alekan - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler, Gastone Simonetti - **mo.**: Robert Swink - **int.**: Audrey Hepburn (principessa Anne), Gregory Peck (Joe Bradley), Eddie Albert (Irving Radovich), Hartley Power (mister Hennessy), Laura Solari (segretaria di Hennessy), Harcourt Williams (ambasciatore), Margaret Rawlings (contessa Vereberg), Tullio Carminati (generale Provno), Paolo Carlini (parrucchiere Mario Delani), Claudio Ermelli (Giovanni, portinaio), Paola Borboni (lavascale), Hans Hinrich (dott. Bonnachoven), Alfredo Rizzo, Gildo Bocci, Carlo Rizzo, Gorella Gori, Octave Señoret, Marco Tulli, Rio Nobile, Maurizio Arena, John Horne, Ugo De Pascale, Diana Lante, Ramon Greco, Kathy O'Donnell, Andrea Eszterhazy, Piero Pastore, Ugo Ballerini, Bruno Baschiera, Alma Cattaneo, Eric Oulton, Cesare Vieri, Nicola Konopleff, Tsao Hong-Tche, Rapindranath Mitter, John Fostini, Sidney Gordon, Teresa Gauthier, Mario Luciani, Jole Farnese, Edward Hitchcock, Helen Fondra, Luigi Locchi, Gerda Fehrer, Vittorio André, Richard Neuhaus, Hari e Kmark Singh, Susy Viesti, George Higgins, Alfred Browne, John Cortay, Richard McNamara, Bianca Maria Ferrari, Gianni Latini, Dianora Veiga, Gino Anglani, Francesco Penza, Armando Annuale, Ruggero Nuvolari, Umberto Aquilino, Arnaldo Piacenti - **p.**: William Wyler per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Paramount.

SCAPOLO, Lo — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: Antonio Pietrangeli - **sc.**: A. Pietrangeli, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Sandro Continenza - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **scg.**: Ugo Bloettler - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Alberto Sordi, Sandra Milo, Madeleine Fischer, Abbe Lane, Xavier Cugat, Fernando Gomez, Giovanni Cimara, Alberto De Amicis, Anna Maria Pancani, Pina Bottin, Attilio Martella, Agnese De Angelis, Isa Ferreiro, Vittorio Mangano, Fara Libassi, Francesco Mulé, Paquita Rico, Andrea Scotti, Elvira Tonelli, Maruja Asquerino, Nino Manfredi, Lorella De Luca, Elyan Padé, Rosetta Pasquini, Angel Jordan, Giulia Pittaluga, Mary Glory, Lilli Panicali, Franca Mazzoni, Cesarina Faccio, la barboncina Jolly - **p.**: Maurice Ergas per la Film Costellazione-Aguile Film - **o.**: Italia-Spagna, 1955 - **d.**: Cei-Incom.

SCARAMOUCHE (Scaramouche) — **r.**: George Sidney - **s.**: dal romanzo omonimo di Rafael Sabatini - **sc.**: Ronald Millar, George Froeschel - **f.** (Supertechnicolor): Charles Rosher - **m.**: Victor Young - **scg.**: Cedric Gibbons, Hans Peters - **mo.**: James E. Newcom - **int.**: Stewart Granger (André Moreau / Sca-

ramouche), Eleanor Parker (Lenore), Janet Leigh (Aline De Gavrillac), Mel Ferrer (Marchese Noel De Maynes), Henry Wilcoxon (cavaliere De Chabrillaine), Nina Foch (Maria Antonietta), Richard Anderson (Philippe De Valmorin), Robert Coote (Gaston Binet), Lewis Stone (Georges De Valmorin), Elisabeth Risdon (Isabelle De Valmorin), Howard Freeman (Michael Vanneau), Curtis Cooksey (Fabian), John Dehner (Doutreval), John Litel (dott. Dubuque), Jonathan Cott (sergente), Dan Foster, Owen McGiveney, Hope Landin, Frank Mitchell, Carol Hughes, Richard Hale, Barbara Ruick - **p.**: Carey Wilson per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: M.G.M.

SNOWS OF KILIMANJARO, The (Le nevi del Chilimangiaro) — **r.**: Henry King - **s.**: dal romanzo omon. di Ernest Hemingway - **sc.**: Casey Robinson - **f.** (Technicolor): Leon Shamroy - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Lyle Wheeler, John S. De Cuir - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Gregory Peck (Harry), Susan Hayward (Helen), Ava Gardner (Cynthia), Hildegarde Neff (contessa Liz), Leo G. Carroll (zio Bill), Torin Thatcher (Johnson), Ava Norring (Beatrice), Helene Stanley (Connie), Marcel Dalio (Emile), Vincent Gomez (chitarrista), Richard Allan (ballerino spagnolo), Leonard Carey (dott. Simmons), Paul Thompson (stregone), Emmett Smith (Molo), Ivan Lebedeff (il marchese), Victor Wood, Bert Freed, Agnes Laury, Monique Chantal, Janine Grandel, John Dodsworth, Charles Bates, Lisa Ferrady, Maya Van Horn, Nicole Régnault - **p.**: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: 20th Century Fox.

SPIRAL STAIRCASE, The (La scala a chiocciola) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: dal romanzo «Some Must Watch» di Ethel Lina White - **sc.**: Mel Dinelli - **f.**: Nick Musuraca - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Jack Okey - **mo.**: Harry Marker - **int.**: Dorothy McGuire (Helen), George Brent (prof. Warren), Ethel Barrymore (signora Warren), Kent Smith (dott. Parry), Rhonda Fleming (Blanche), Gordon Oliver (Steve Warren), Elsa Lanchester (signora Oates), Sara Allgood (infermiera Barker), Rhys Williams (signor Oates), James Bell (guardia municipale) - **p.**: Dore Schary per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1945-46 - **d.**: Cei-Incom.

STAGECOACH (Ombre rosse) — **r.**: John Ford - **s.**: dal romanzo «Stage to Lordsburg» di Ernest Haycox - **sc.**: Dudley Nichols - **f.**: Bert Glennon - **m.**: Boris Morros, Richard Hageman - **scg.**: Alexander Toluboff - **c.**: Walter Plunkett - **mo.**: Walter Reynolds - **int.**: John Wayne (Ringo), Claire Trevor (Dallas), Thomas Mitchell (dott. Boone), John Carradine (Hatfield), Andy Devine (Buck), George Bancroft (sceriffo Curly Wilcox), Donald Meek (Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory), Berton Churchill (Gatewood), Tim Holt (ten. Blanchard), Chris Pin Martin (Chris), Elvira Rios (moglie di Chris), Francis Ford (Billy Pickett), Kent Odell (Billy junior), Marga Daighton (signora Pickett), Yakima Canutt (esploratore), Joseph Rickson (Luke Plummer), Vester Pegg (Ike Plummer), Tom Tyler (Hank Plummer), Chief Big Tree (esploratore indiano), Harry Tenbrook (telegrafista), Lou Mason (sceriffo), Paul McVey (agente dell'Express), Cornelius Keefe (capitano Whitney), Florence Lake (signora Whitney), William Hoffer (sergente), Jack Pennick (barman), Brenda Fowler, Walter Mc Grail, Bryant Washburn, Nora Cecil, Helen Gibson, Dorothy Appleby, Buddy Roosevelt, Bill Cody - **p.**: Walter Wanger per la U.A. - **o.**: U.S.A., 1939 - **d.**: regionale.